وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى
الدورة التاسعة



الدراما الأمريكية الحديثة
قراءة نسوية

تحرير : چون شلوتر
ترجمة : سامح فكرى
مركز اللغات و الترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة : أ. د. منى أبو سنه





وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

الدراما الأمريكية الحديثة

قـراءة نسويـة

تصميم الغلاف: أ.د. محمد عزب

تنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

العنوان الأصلى للكتاب باللغة الأنجليزية:

Feminist Rereadings
Of
Modern American Drama.
edited by
June Schlueter
Associated University Press,
1989.

الدراما الأمريكية الحديثة:

إعادة قراءة نسوية

كلمة وزير الثقافة

حقق مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى على مدى دوراته، للحركة المسرحية المصرية والعربية ماكنا نسعى إليه، تجنبًا للعزلة وخطرها، وأعنى إمكانية *"المقارنة"*، بالانفتاح على تيارات المسرح العالمي المعاصر، فالذى لا شك فيه أن مسارح العالم لا يمكن أن تتشابه في عروضها لارتباطها بالأسس العميقة لواقعها الذى تتعامل معه بأشكاله المختلفة في كل مجتمع، لكن الوعى بالاختلاف والمتغيرات أمر ضرورى للإبداع.

وقد أحدث المهرجان بتيارات وتوجهات عروضه قدراً من التوتر، بل وقدراً من المقاومة، وكنت أرى فى ذلك إحدى مجالات الحرية التي تحمي الإبداع، وتفتح له إمكانات التعبير، وتفسح مساحات التجريب، فالمسرح ليس عروضًا مسرحية فقط، بل نتاج ثقافى بالدرجة الأولى يمتلك طاقة التفاعل وسمات الاختلاف.

إن تراكمات تلك الصدمة أدت إلى تعزيز إدراك المسرح المصرى لمخاطر العزلة، وعقم مخاوف الانفتاح، وإجراء المقارنات والخروج من أسر التقليد والتكرار، وتوفير المناخ اللازم للإبداع، وترسيخ الثقة بالقدرة على التفاعل، والوعى بالمتغيرات التى تجرى من حولنا.

إننى مع الذين يؤمنون بحق الاختلاف والتمايز، وأؤمن أيضا بأن الفنان لا تحده البداهات والمسلمات، بل لا بد له من التحرر من أى عنف يقيد إبداعه، فمتاع الفنان خلال رحلة إبداعه حرية تعبيره.

فاروق حسنى
وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان
المرأة وثقافة الاضطهاد

منذ طرح *"الرجل"* سؤال *"التعيين"* لماهية *"المرأة"* ، ثم راح يجيب عليه وحده *"بالوكالة"* وفق تصوراته، ينتج وينشر صورا تستهدف وضع تراتبية اجتماعية وبيولوجية، ظلت *"المرأة"* خاضعة لمحاولات *"التدجين"* التى تفرضها ثقافة المجتمع الذكورى فى شتى مجالاتها بقوة هيمنة تحرم المرأة من حرية توصيل أفكارها بشكل علنى، وتحرمها كذلك من حرية التفكير.

فعندما صرخت *"ميديا"* فى مسرحية *"يوريبلز"* ، *"نحن معشر النساء أسوأ المخلوقات حظا، فأولا يطلب منا أن نشترى رجلا بثروة ضخمة ونتخذه سيدا لأجسادنا، لأنه من أسوأ الأمور ألا يكون لنا زوج"* ، كان ذلك يعنى استمرار *"الإكراه"* بسجن *"المرأة"* داخل *"القالب"* الذي يحقق للثقافة الذكورية إحساسها بالتفوق، وحتى عندما طرح *"شكسبير"* فى *"ترويض النمرة"* شخصية *"كيت"* كتصور لامرأة تناضل من أجل أن تعيش فى مجتمع لا تكون فيه شيئًا مهملا، جعلها تثور على الأوضاع بأن تغدو *"نمرة"* شرسة مستحيلة المعشر، يواجهها *"بتروشيو / الرجل"* ، الذي يملك من الرجولة والحقوق التى منحتها له الثقافة المهيمنة، ماجعله يروضها كما يُروض الحصان الجامح ليفوز بها.

ولم يقتصر تعزيز رؤية *"الرجل"* فقط على إبداعات الكتَّاب بطرح تصوراتهم عن المرأة، والتى ترسخ سيطرة الثقافة الذكورية وهيمنتها، بل أُستخدم *"العلم"* لمساندة تلك التصورات، إذ جاء *"فرويد"* ليقنن التفوق الذكورى، بأن سمم تاريخ المرأة بأفكاره التى جمعها من مباشرته لنساء مرضى من جراء مواجهة ثقافة اضطهادية ذكورية،

أكدتها تأويلاته من أن معاناة المرأة تتركز فى أنها لم تولد رجلا، وكانت تلك التأويلات إحدى محاولات التدجين الاجتماعى الذى تستخدمه الثقافة الذكورية.

قال *"فرويد"* يوما لطلابه: *"إذا أردتم أن تعرفوا المزيد عن الأنوثة، فعليكم بسؤال تجربتكم الخاصة، أو توجهوا إلى الشعراء، أو انتظروا بالأحرى أن يتمكن "العلم" من أن يقدم لنا معلومات أعمق وأكثر اتساقًا"* ، لكنه لم يشر إلى ضرورة أن يسمع صوت المرأة *"تُعين"* ذاتها وتطرح رؤيتها ، ثم فى إحدى رسائله يعترف *"لمارى بونابرت"* قائلا: *"إن السؤال الأكبر الذى لم يُجل قط، والذى لم أتمكن من الإجابة عليه، على الرغم من ثلاثين سنة قضيتها فى البحث فى نفسية المرأة هو: ماذا ترغب المرأة؟"* .

بالتأكيد لا أحد يمكنه أن يجيب على ذلك السؤال إلا المرأة ذاتها ، ولأنها تولد امرأة فى ظل ثقافة ذكورية تخلع قيمة رمزية على نوعها ، فإن هذه الثقافة المسيطرة قد ألبستها قناعا تعيش به حياتها فى إطار *"كرنفال"* يُعد صمام الأمان لسيادة المجتمع الذكورى، إذ عليها أن تظل مرتدية للقناع المُعطى لها ، ووفقا لأصول *"الكرنفال"* فإنه ليس لأحد أن ينزع قناع الآخر، وكانت تلك هى آلية الضبط الاجتماعى من قبل المجتمع الذكورى، أى أن يُعطى للمرأة وظيفة مبرمجة، تستلب منها ذاتها فى واقعها المعاش، ومادام الاختلاف البيولوجى يشكل الأساس فى العجز عن الخلاص فلا خوف إذن من أن تُطرح على صعيد المبادئ قيم الخلاص من هذا الاستلاب.

وظلت المرأة تعيش ذاتها المكتومة والمقوضة عبر القناع المُعطى لها ، تحلم بالخلاص من قهر وسيطرة المجتمع الأبوى، حتى بدأت الحركة النسوية كتعبير عن يقظة وعى النساء بهيمنة الرجال عليهن وتهميشهن، ولأنه لا بد للمكتوم أن يُروى، رفضن كل صور التعبير عن ذواتهن *"بالوكالة"* من قبل الرجال، وشحذن الرغبة فى مقاومة المسيطر والرد عليه بوجوه مكشوفة.

تقول *"كارول كرايست* Carol Christ" فى كتابها *"الغوص فى الأعماق والصعود إلى السطح: كاتبات يبحثن عن الروح"* ، *"لم تكن قصص النساء تُروى، والمعروف أنه دون القصص والروايات لا مجال لتحويل الخبرة إلى لفظة منطوقة، ودون القصص تضل المرأة سبيلها حتى يترا ءى لها حتمية اتخاذ قرارات مهمة فى حياتها ..ودون*

القصص تنفصل المرأة عن أعمق تجارب الذات وخبرات العالم والتى يمكن أن نطلق عليها تجارب روحية أو دينية، وحينئذ تصير المرأة كائنا محجوبا خلف ستار من الصمت. إن التعبير عن سعى المرأة الروحي يرتبط تماما برواية النساء" .

خرج الإبداع النسوى إذن ليجيب على سؤال ***"التعيين"*** دون ***"وكالة"***، وبشكل علنى فى مواجهة الثقافة المهيمنة وتجلياتها، وليطرح رؤية جديدة للعالم تختلف جذريا عن مذاق لغة ***"كراسات الشكاوى"***، إنه إبداع يعزز الاستقلال ويرفض الامتثال والإذعان ويرسخ الاحتجاج والتمرد، إن مبدعات هذه الثقافة الجديدة لم يطلبن كما صاحت ***"ليدى ماكبث"***، ***"تعالى إلىّ أيتها الأرواح.. جردينى من ضعف بنات جنسى واملئينى قسوة ووحشية"***، بل إنهن شحذن طاقاتهن المبدعة كنساء، لا تحكمهن ماصدّرته إليهن الثقافة الذكورية من ***"تابوهات"***، بل لم تخدعهن تفسيرات بعض بنات جنسهن، مثل ***"هيلن دوتش"*** التى ماثلت بين ***"الأنوثة"*** و ***"السلبية"***، وبين ***"الذكورة"*** و ***"الإيجابية"*** .

وقد وجدت إبداعات المسرح النسوى فى تيارات التجريب المسرحى الموجة المناسبة الحاملة لكل طاقات التجدد، والتي تستوعب التوجهات الفنية والفكرية لهذه الإبداعات ذات الصوت النسائى، بل إن "مهرجان المرأة الدولى للمسرح التجريبى" الذي أقيم لأول مرة فى ١١ أغسطس ولمدة ثلاثة أسابيع عام ١٩٨٦ بالمملكة المتحدة، ولدت فكرته فى حضن مهرجان "ايل سيجرتيو دى أليس التجريبى الدولى **IL Segreto di Alice** والذى أقيم فى إيطاليا عام ١٩٨٤، وجمع أكثر من مئة من السيدات الممارسات للإبداع المسرحى ليقدمن أعمالهن، واستطاع هذا الحشد النسائى من مختلف بلاد العالم أن يطور استراتيجية نسائية جديدة، أحدثت تأثيرا على المسرح العالمى، إذ أججت فكرة توحد الحركة النسوية فى المسرح كمنعطف مهم، ساعد فى إدراكهن أن عليهن أن يتبادلن تجاربهن ويفهمن ويحددن ويفصحن عن معارفهن ويطرحن بشكل جماعى إبداعهن المتميز والمتحرر دون حجر أو هيمنة.

ومن المنطلق ذاته يقيم مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبى فى دورته التاسعة، ندوته الرئيسية حول ***"التجريب فى مسرح المرأة"*** والتى تضم نخبة من

الممارسات للإبداع المسرحى فى قارات العالم، استهدافا لطرح القضية النسوية من منظور الإبداع، كتيار يرى المرأة إنسانا مستقلا بذاته، ويسعى إلى الالتزام بإعادة تنظيم المجتمع بإتاحة الفرصة للأفراد لتطوير ذواتهم، أى بتحرير المرأة والرجل معًا خارج إطار علاقات السيطرة، حيث لا تتراجع الذات الإنسانية أو تختبئ أو تُقَنّع لخلق علاقات إنسانية يحكمها التنامى المتزن وتوفر شروط الفهم بعيدا عن التطرف والإحساس بالتفوق مهما كانت أوجه الاختلاف.

ولأن المكتبة العربية تكاد تخلو من مراجع مترجمة عن هذا الموضوع، فقد أصدرنا تسع ترجمات لأهم الكتب التى تناولت هذه القضية، تنوعت مابين الدراسات والإبداعات النسوية وتغايرت من حيث لغاتها الأم.

يبقى الاعتراف بالفضل لصاحب الفكرة الخصبة لهذا المهرجان **الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة** الذى أتاح للحركة المسرحية المصرية والعربية إمكانية شحذ طاقة التجدد.

أ.د/ فوزى فهمى أحمد

رئيس المهرجان

مقدمة المترجم

إن كان هانز روبرت ياوس قد رأى أن التاريخ الأدبى قد تورط إجمالاً فى عملية التأريخ للكتابة دونما أدنى اهتمام بالتأريخ للقراءة، وإن كان القارئ -حسبما يرى ياوس- يشغل الآن مكان المركز من الظاهرة الأدبية بعد زعزعة مركزية الكاتب (باعتباره الخالق / الصانع الأوحد للمعنى)، وإن كان التراث الأدبى -حسب تصور ياوس- فى حاجة إلى التفكيك وإعادة البناء وذلك من وجهة نظر مستهلكيه لا من وجهة نظر منتجيه، وإن كان يحق لنا أن نصف أطروحات ياوس على إجمالها بالتجاوز والتمرد ،فإنه يحق لنا أيضًا أن نصف كتاب **الدراما الأمريكية الحديثة: قراءة نسوية** بأنه يبلغ التجاوز ويعاين التمرد مرتين: مرة لأن القارئ فى هذا الكتاب هو الذى يحوز سلطة التأويل ويُعمل هذه السلطة فى التراث الأدبى الساكن (وهو فى حالتنا الدراما الأمريكية الحديثة)؛ فيحرك مياهه، ويبعث طاقاته الدفينة، ويبث فيه الحياة؛ ومرة لأن هذا القارئ (أو بالأحرى القارئة) هو المرأة- تلك المرأة التي كانت بالنسبة للفنان عمومًا وكاتب المسرح على وجه الخصوص هى الموضوع الذى يخضع للفحص والبحث ومن ثم يخضع للتشيؤ/التشوه؛ وقد أضحت المرأة فى هذا الكتاب هى الذات التى تجعل من الكاتب (الذى يحوز سلطتين: سلطة الكتابة، وسلطة الذكورة) موضوعًا لها. وهذا القلب فى الأدوار، وتحويل الموضوع إلى ذات والذات إلى موضوع يتمخض عن إعادة النظر فى مفاهيم كنا قد اعتقدنا (تحت تأثير سلطة الكاتب/الذكر) أنها ليست موضع تجاوز مثل مفهوم التراث الأدبى، ومفهوم الهوية الجنسية، ومفهوم الدور الجنسى (أى الدور الاجتماعى- الثقافى الذى يفرضه التكوين البيولوچى) إلخ...وعوضًا عن هذه المفاهيم ذات المركزية الذكورية يطرح الكتاب عبر الممارسة النقدية الفعلية مفاهيم جديدة مثل مفهوم القراءة الأنثوية"، أو التأويل من خلال مفهوم الهوية الجنسية،وتمثيل *representation* الذات والآخر.

إن كانت النزعة النسوية (فى تجلياتها المختلفة) قد ألقت الكثير من الضوء على المرأة الكاتبة، فهذا الكتاب يفتح لنا كوة نطل منها على المرأة القارئة .

مقدمة

چون شلوتر

فى واحدة من أكثر المسرحيات الأمريكية الحديثة التى حظيت بالتقدير المتواتر* تلتمس ليندا لومان Linda Loman -زوجة ذلك القومسيونجى الشهير فى عالم الأدب-من أبنائها ألا يهملوا والدهم؛ فهو -فى نهاية الأمر-"إنسان" عليهم "أن يمنحوه اهتمامهم". وهكذا أمدتنا ليندا لومان -على غير علم منها- بمقولة تصلح عنوانًا لهذه المجموعة من المقالات التى يضمها هذا الكتاب، مسجلة بذلك دعوة شبيهة بما نادت به ناقدات الحركة النسوية feminist critics من أن اهتمامًا لا بد وأن يوجَّه ولكن ليس إلى ذلك القومسيونجى الجوَّال الذى يبدو أنه قد وجد لنفسه مكانًا دائمًا فى الثقافة الأمريكية، وإنما إلى بنيات الهوية الجنسية ** gender constructs التى تنطوى عليها تلك الثقافة وأدبها. وواقع الحال أن شخصية ليندا ذاتها تحظى باهتمام ثلاث من ناقدات فى هذا الكتاب، يضطلعن -ومعهن آخرون- بمشروع إعادة قراءة نصوص أدبية أبدعهما مؤلفون رجال، كما يضطلعن بمراجعة العملية النقدية ذاتها.

---

* الإشارة هنا إلى رائعة آرثر ميللر **"موت قومسيونجى"**، وهى الترجمة التى استخدمها د. لويس عوض لعنوان المسرحية، وإن كانت قد شاعت تحت اسم **موت بائع متجول**. **[المترجم]**

** ينبغى التمييز هنا بين مصطلحى "sex" و "gender" ، فالأول (والذى يترجم "جنس") يشير إلى الاختلافات البيولوجية التى تميز بين الجنسين، أما الثانى، وهو مصطلح نحوى فى الأساس (ويترجم "نوع"، وفى ترجمة حديثة تعتمد الاشتقاق يترجم "الجنسوية") فيعنى مجموع السمات الثقافية والسلوكية والاجتماعية التى تعكسها السمات البيولوچية لدى كل من الجنسين. **[المترجم]**

وعملية إعادة قراءة النصوص الأدبية المعتمدة canonical ليست قاصرة بطبيعة الحال على النقد النسوى، وإن كان الإنجاز الذى حققته ناقدات الحركة النسوية قد أسهم بشكل دال فى إزاحة توجه ظل حتى وقت قريب يقنع بفرضية مفادها أن التراث الأدبى قد اكتملت دائرته وانغلق على ذاته. يعنى مبدأ ضرورة المراجعة revisionary imperative -كما تصفه ساندرا جيلبرت (١) Sandra M Gilbert - بالنسبة للكثير من ناقدات الحركة النسوية حتمية الالتفات إلى تلك النصوص التى أبدعها النصف "الآخر" للمجتمع، وهى تلك النصوص التى لم تحظ باعتبار التراث الأدبى المعتمد. ومثل هذا النمط من النقد -الذى يقوم فى جوهره على مهمة الاستعادة أو الاسترجاع- يشكل جزءاً مهمًا من جدول الأعمال النسوى، كما يمثل المبدأ الذى تتمركز حوله مجموعة ثانية من الدراسات أقوم حاليًا بالإعداد لها، ووضعت لها عنوانًا هو **الدراما الأمريكية الحديثة : الكتابات النسائية المعتمدة Modern American Drama: The Female Canon**

إلا أننى فى هذا المجلد قد قمت بتجميع مجموعة دراسات تضطلع بإعادة قراءة مسرحيات معتمدة كتبها مؤلفون رجال، وهذه المسرحيات هى لخمسة من الكتاب الأمريكيين الذين قد يكون لهم الحق -أكثر من غيرهم- فى شغل مكان دائم فى تاريخ الدراما المسرحية. وتتأكد صحة هذا الحق ومصداقيته فيما تلقيته من دراسات حالما أعلنت لأول مرة فى الدورية الخاصة برابطة اللغة الحديثة PMLA أننى سوف أتولي تحرير هذه المجموعة من المقالات؛ وقليل من هذه الدراسات التى تلقيتها ركز على كاتبات الدراما، وستجد لها مكانًا فى المجموعة الأخرى من الدراسات التى أشرت إليها آنفا، والتى ستنشر فى مجلد منفصل، أما معظم الدراسات التى تلقيتها فقد ركزت على كتَّاب الدراما الخمسة الذين أشرت إليهم وهم يوچين أونيل، آرثر ميللر، تينيسى ويليامز، إدوارد ألبى، وسام شيبرد.

إن الدعوى التى تستند إليها هذه المجموعة من المقالات ليست إذن هى توجيه الاهتمام إلى كاتبات المسرح، وانما تتحدد هذه الدعوى فى إعادة النظر فى أعمال

كتّاب المسرح، ولكن بشكل مختلف هذه المرة. وأشير هنا إلى ماذكرته آنيت كولودني Annette Kolodny فى مقال لها بعنوان "الرقص فوق حقل الألغام: بضعة ملاحظات حول تصور لنقد أدبى نسوى من حيث النظرية والتطبيق والصيغة السياسية "Dancing Through the Minefield, Some Observations on the theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism"؛ تقول كولودنى:

> *إن مايُلتفت إليه فى العمل الأدبى غالبًا مالا يحدده العمل ذاته بشكل كبير بقدر ماتحدده التقنية الأدبية أو المعايير الجمالية التى يُرى من خلالها، أو بالأحرى تلك التى يُقرأ وتُفَكُّ شفراته من خلالها.*[٢]

إن الناقدة النسوية فى اهتمامها بالأسئلة المتعلقة بمسألة الهوية الجنسية gender فى النصوص الأدبية المعتمدة إنما تطرح مفاهيم تحفز على فهم أشمل للفرضيات التى ينطوى عليها كل من الأدب والثقافة. وتشير كولودنى مرة أخرى إلى أن النقد النسوى يقوم على "الالتفات اللماح والمتحمس لتلك الطرائق التى تُبث من خلالها البنى الذكورية للسلطة (أو التى تُكتب شفرتها) داخل تراثنا الأدبى..."[٣]

وهذا الالتفات إلى مسألة الهوية الجنسية فى النصوص التى كتبها مؤلفون ذكور يتخذ -مثله فى ذلك مثل النقد النسوى بشكل عام- أشكالاً متنوعة. وأقدم هذه الأشكال، والذى يتناول مايسمى بـ "صور المرأة فى الأدب" يرجع تاريخه إلى عام ١٩٤٩م، وهو العام الذى نُشر فيه كتاب **الجنس الثانى The Second Sex** لسيمون دى بوفوار، والتى تناولت فيه المكانة التاريخية والمعاصرة للنساء فى الثقافة الغربية، وفى هذا الكتاب خصصت بوفوار فصلاً بعنوان "أسطورة المرأة فى أعمال خمسة كتّاب"، وهؤلاء هم هنرى مونترلا Henry Montherlant ، ود. هـ لورانس، وبول كلوديل، وأندريه بريتون وستندال.[٤] تلا ذلك كتاب مارى إلمان Mary Ellmann بعنوان **التفكير حول النساء** (١٩٦٨م) **Thinking About Women**، والتى أعادت فيه طرح مسألة الجنس "الثانى" فى الأدب، وذلك من

خلال حصر سلسلة كاملة من الصور النمطية stereotypes للمرأة التي تظهر وتعاود الظهور في الأدب، وذلك من خلال كتابات لكل من رجال ونساء. (٥) أما كتاب **البوليطيقا الجنسية** (١٩٦٩) **Sexual Politics** لمؤلفته كيت ميليت Kate Millett فهي وإن كانت تتبنى فيه منظوراً ثقافياً أوسع فقد خصصت قسماً تحت عنوان "الانعكاس الأدبي" تحدثت فيه ليس فقط عن الحط من شأن النساء في الأدب بشكل منتظم وعلى أيدي مؤلفين ذكور، وإنما تحدثت أيضاً عن الكيفية التي يؤكد بها كتّاب من أمثال د.هـ. لورانس، وهنري ميللر، ونورمان ميلر (وليس جان جينيه ضمن هؤلاء) على فكرة امتياز الذكر (٦) Phallic privilege.

ويظل التناول الخاص بـ "صور المرأة" -وهو مايتبناه الكثيرون من المساهمين في هذا الكتاب- ذا قيمة لما ينطوي عليه من قيمة تفسيرية؛ فقد وضع أساساً للكشف عن المدى الذي تذهب إليه العوالم التخيلية ذات المركزية الذكورية في تصويرها للشخصيات النسائية الوهمية أو النمطية، وهذه العوالم يعجز كل من المؤلف والقارئ عن وضعها موضع التساؤل، ومن ثم يصادق كل منهما على نموذج * الهوية الجنسية السائد gender paradigm. وكما تقول جيلبرت فإننا نحيا "ثقافة ذكورية" masculinist culture على طريق التطور إلى أن تصبح "ثقافة ذكورية-نسوية" (٧) masculinist-feminist culture". ومن هنا فإن إثارة الانتباه إلى الطرائق التي تصوِّر المرأة من خلالها في الأدب قد يشكل جزءاً مهماً من ذلك التطور.

---

* كان توماس كون أول من استخدم مصطلح Paradigm في كتابه الشهير **"بنية الثورات العلمية"** (والذي تُرجم مرتين إلى اللغة العربية أولها في بيروت عام ١٩٨٧ وأعد الترجمة على نعمة، والترجمة الثانية قام بها شوقي جلال عام ١٩٩٢ ونشرت بسلسلة عالم المعرفة الكويتية) والذي قصد به ذلك النسق المعرفي الذي يسود في مرحلة ما ويرسم حدوداً معينة لعملية البحث التي يجب أن تدرج نتائجها في إطاره؛ ودخل هذا المفهوم الأدبيات العربية في أشكال شتى، فقد ترجم إلى "الصيغة" (ترجمة على نعمة)، وإلى "النموذج الإرشادي" (ترجمة شوقي جلال)، وإلى "النموذج المعرفي" (ترجمة محمد عناني)، كما ترجمه كمال أبو ديب إلى "المنسق" !، وان كنت أفضل هنا ترجمة محمد عناني فهي أيسر وأقرب إلى معنى المفهوم . **(المترجم)**

إلا أن النقد النسوى فى العشرين سنة التى تلت صدور كتاب إلمان قد طرق دروبًا أكثر تعقيداً، بل تنطوى على قدر أكبر من المخاطرة، متصلاً فى ذلك بأكثر المناهج النقدية رسوخًا، هذا فضلاً عن الصياغات النظرية المعاصرة، ومن بينها على سبيل المثال: النقد القائم على الكشف عن الأنماط الأصلية * archetypal criticism، والنقد الأنثروبولوجى، والنقد القائم على التحليل النفسى، والتفكيكية،والسيميوطيقا، ونظرية استجابة القارىء. تكمن جاذبية النقد النسوى -بشكل جزئى- فيما يمكن أن نسميه بالتناص النقدى، أى التفاعل مع تناولات نقدية أخرى تمثل مدخلاً أو نموذجًا نقديًا، ولكنها لا تسعى بأى شكل من الأشكال إلى تحييد فاعلية المنظور النسوى. إن النقد النسوى -فيما ينطوى عليه من تعددية فى الرؤى والتناول- يبقى عصيًّاً على النمذجة categorization والتصنيف إذ يضع هذا النقد على عاتقه تكوين العلاقات مع أى عدد من المناهج النقدية سواء كانت شكلانية، أو بنيوية، أو مابعد بنيوية. ورغم تلك التعددية فإن وحدة الهدف لدى النقد النسوى (والتى تشى بها الدراسات التى يضمها هذا الكتاب) تتجلى فى سعيه إلى خلق وعى بشفرات الهوية الجنسية التى تتخلل الأدب المعتمد، بهدف أن يقدم لنا هذا الأدب طريقة جديدة لرؤية ماحسبنا أننا قد رأيناه بوضوح.

تم ترتيب المقالات الثلاثة عشر التى يضمها هذا الكتاب ليس طبقًا للتناول الأدبى الذى تتبناه، وإنما حسب المؤلف المسرحى الذى تعالج كتاباته، مع تخصيص من اثنين إلى أربعة مقالات لكل مؤلف وفى المقال الأول الذى يضمه هذا الكتاب، والذى يحمل عنوان: "وحش الكمال:نموذج "ستيلاً عند أونيل" :"A Monster of Perfection O'Neill's Stella" ترى آن فليش Anne Flèche مؤلفة المقال أن السمة المعمارية السائدة فى كتابة أونيل تتمثل فى وجود شخصية نسائية غير مستقرة، وإن

---

* يسمى أحيانًا بالنقد الأسطورى . (المترجم)

كانت تمثل أيضًا محوراً بنائيًا تتوزع من حوله السرديات * narratives الذكورية المتصارعة." والمشكلة التى تواجه الناقدة النسوية هنا هى كيفية قراءتها لشخصيات أونيل النسائية دون نزعها من سياقها de-contextualizing ، أى دون إخراج

---

* اتسم مفهوم السردية (تترجم أحيانًا إلى"المسرودة" أو"المروية")فى الأدبيات النقدية الحديثة بالإلغاز والغموض، وهو إلغاز يرجع إلى ديناميته واكتسابه لمعانٍ متجددة، ففضلاً عن معناه الأصلي المرتبط بالحكى والقص، طرأت عليه معانٍ جديدة كان أولها مانجده عند فرانسوا ليوتار حينما تحدث فى كتابه **الوضع مابعد الحداثى** عن السرديات الكبرى grand narrative والسرديات الصغرى little narrative، وكان يعنى بالسردية هنا "نسق من الأفكار" أو "نظام من المعانى"، ثم تطور المفهوم بعد ذلك من خلال المشروعات النقدية التى عالجت مسألة الآخر الثقافى، والتى أطلق عليها بعد ذلك النقد مابعد الكولونيالى، وذلك بداية من كتابات إدوارد سعيد، وحتى كتابات هومى بابا Bhaba، وجاياترى سبيڤاك Spivak ، وأشيس نانـدى Nandy، ومفهوم السردية -كما طورته هذه الكتابات- تبنته خطابات نقدية أخرى منها الخطاب النسوى، وخطاب الأقليات؛ ولعل أفضل صياغة لمفهوم"السردية" بهذا المعنى الأخير هى تلك التى أوردها كمال أبوديب فى مقدمة ترجمته لكتاب إدوارد سعيد **الثقافة والامبريالية** (نشرت هذه المقدمة منفصلة عن الكتاب مرتين: إحداها فى مجلة الآداب البيروتية عدد ديسمبر ٩٦، والأخرى فى مجلة "نزوى" العمانية عدد يناير ٩٧)؛ يقول أبو ديب: "...فالسرد فى السياق الجديد هو تشكيل عالم متماسك متخيل، تحاك ضمنه صور الذات عن ماضيها، وتندغم فيه أهواء وتحيزات، وافتراضات تكتسب طبيعة البديهيات، ونزوعات وتكوينات عقائدية يصوغها الحاضر بتعقيداته بقدر مايصوغها الماضى بمتجلياته وخفاياه...كما يصوغها بقوة وفعالية خاصتين: فهم الحاضر للماضى وأنهاج تأويله له. ومن هذا الخليط العجيب تنسج حكاية هى تاريخ الذات لنفسها والعالم، وتمنح طبيعة الحقيقة التاريخية، وتمارس فعلها فى نفوس الجماعة، وتوجيه سلوكهم وتصورهم لأنفسهم وللآخرين بوصفها حقيقة ثابتة تاريخيًا. وتدخل فى هذه الحكاية أو السردية مكونات الدين، واللغة، والعرق والأساطير، والخبرة الشعبية، وكل ماتهتز له جوانب من النفس المتخيلة". مجلة الآداب-عدد ديسمبر ٩٦- ص١٨ . **(المترجم)**

الشخصية عن سياقها السردي. ومن خلال تركيزها على الفصل الرابع من مسرحية **رحلة اليوم الطويل فى جوف الليل** **A Long Day's Journey Into Night** تفحص "فليش" شخصية مارى تايرون فى إطار هذه القصة الأوديبية، وهذه الشخصية فى صراعها بغرض الوصول إلى الجذور ونهاية الرغبة تكشف عن نفسها فى صورة المرأة التى تمثل باعثًا يحرك الآخرين، ولكنها هى ذاتها ليس لديها أى باعث يدفعها. وتزعم فليش أن البناء الأوديبى للمسرحية يتكشف من خلال تلك "النشوة" Jouissancoe المراوغة والغاوية التى تنتاب الأم، كما تزعم أيضًا أن الدلالة المحورية لشخصية مارى -وهى دلالة لا جدال عليها، وإن كانت تستعصى على الوصف- إنما تكمن فى مراوغتها.

أما سوزان بير Suzanne Burr فى مقالها "نساء أونيل الشبحيات" "O'Neill's Ghostly Women" فتقوم بإعادة تقييم معالجة أونيل لشخصيات النساء مستبعدة تلك الدعاوى التى ترى فى أونيل عدواً للمرأة، وتطرح عوضًا عن ذلك وجهة نظر ترى أن أعمال أونيل تعكس مانسميه اليوم بـ "الوعى النسوى". تلحظ بير، ومعها لوى شيفر Louis Shaeffer "هذا العدد الهائل من الزوجات والأمهات اللاتى يمتن" فى مسرحيات أونيل، ومن خلال ذلك تكشف بير عن الكيفية التى يقدم بها أونيل صوراً لنساء فرض عليهن الغياب والحصار والسكوت -وعلى وجه الخصوص شخصية السيدة كينى Mrs. Keeney فى مسرحية **زيت الحيتان** **Ile** وشخصية مارى تايرون فى مسرحية **رحلة اليوم الطويل فى جوف الليل**- مُعبِّراً بذلك عن توحد لافت مع نفسية المرأة وماتعانيه من حصار اجتماعى وحرمان من الحقوق.

وفى مقالها "المسرحة والآخرية فى مسرحية **كل أطفال الله لهم أجنحة**" "Theatricality and Otherness in **All God's Chillun Got Wings**" تفحص بيتى ماندل Bette Mandl مجموعة المفاهيم المعقدة التى تدور فى فضائها هذه المسرحية، واضعة يدها على المحددات الاجتماعية والجمالية التى تفرض نفسها على كل من العرق race والهوية الجنسية gender. أيضًا، فإن

تأكيد أونيل على عمومية التجربة الإنسانية يستبعد المسرحية من دائرة الكتابة عن الآخر، وذلك في إطار الرؤية التى تصورها المؤلف المسرحى مسبقًا. كذلك فإن تجاور مفهومى العِرق والنوع فى المسرحية يضفى تعقيداً على كل من الحركة والأثر الدراميين، وهذا التعقيد يؤكده ذلك التنافر الحادث بين "الشيطانى" diabolic كما يعبر عنه القناع الأفريقى، و"السماوى" كما يوحى به عنوان المسرحية. وتخلص ماندل إلى أنه كان من الأسهل لأونيل أن ينبذ التحيزات الثقافية لا أن يخلق بناءً درامياً ينفى هذه التحيزات بشكل ضمنى وغير صريح.

أما بالنسبة لآرثر ميللر فلدينا هنا أربعة مشاركين يضطلعون بإعادة قراءة مسرحياته. تنطلق جايل أوستين Gayle Austin فى مقالها الذى يحمل عنوان "مقايضة النساء والرغبة الاجتماعية المثلية لدى الرجال فى مسرحية **موت قومسيونجى** لآرثر ميللر. ومسرحية **جانب آخر من الغابة** لليليان هيلمان" "The Exchange of Women and Male Homosocial Desire in Arthur Miller's **Death of A Salesman** and Lillian Helman's **Another Part of the Forest** من دراسة أخرى لجايل روبين Rubin تحمل عنوان: "المقايضة فى النساء" (١٩٧٥) "The Traffic in Women" ، والتى تجمع بين نظريات كل من ماركس وليفى شتراوس، وفرويد (عبر كتابات لاكان) وذلك بغية تقديم نموذج لأنثروبولوجيا نسوية. هذا النموذج نفسه تبنته" إيڤ كوسوفسكى سيدجڤيك Eve Kosofsky Sedgwick وعدلت فيه وذلك لكى تقول من خلاله أن مبدأ المقايضة exchange -الذى وُضع أساسًا بغرض تسهيل العلاقات بين الرجال- قد نجده فى الأعمال الأدبية كما نجده فى ثقافات معينة. وتزعم أوستين أن الدراما الأمريكية المعاصرة تمنحنا الفرصة لفحص هذه النظرية وذلك لما يحيط بها من أوضاع رأسمالية، ونفسية واجتماعية." ومن خلال تركيزها على مسرحية **موت قومسيونجى** تشير أوستين إلى الكيفية التى يتم بها "مقايضة النساء فيما بين الرجال"، كما تشير إلى الكيفية التى يتم بها تمثيل represented النساء باعتبارهن "أشياء للمقايضة"، وهو ما من شأنه أن يستبعدهن من دائرة الذوات

الفاعلة فى المسرحية. ثم تتحول أوستين بعد ذلك إلى نص آخر من الفترة نفسها كتبته مؤلفة مسرحية، وهو نص **جانب آخر من الغابة** لليليان هيلمان، والتى ترى فيه أوستين أنه على الرغم من أن النساء يسلكن حسب قواعد حددها المجتمع إلا أنهن فى هذه المسرحية يمثلن ذواتًا فاعلة. وهنا ترى أوستين أن مسرحية **موت قومسيونجى** -وإن كانت تشغل مكان المركز من الدراما الحديثة- إلا أنها تمثل حجر عثرة أمام منح التجربة النسائية حضورها فى الدراما الجادة؛ أما مسرحية هيلمان التى تقدم صورة تعكس تفهمًا" للمرأة فهى تعتبر -من وجهة نظر أوستين- دليلاً على إمكان تقديم دراما جديدة تقدم النساء باعتبارهن "ذواتًا فاعلة، ويملكن مقاديرهن".

وفى مقالها الذى يحمل عنوان "النساء والحلم الأمريكى فى مسرحية **موت قومسيونجى** "Women and the American Dream of **Death of a Salesman**" تدقق "كى ستانتون" Kay Stanton النظر فى طرح ميللر للحلم الأمريكى كما تجسده شخصية "ويللى لومان"، وترى أن هذا الحلم "ذكورى التوجه" male-oriented ، وأن تحقيقه يتطلب "الاعتماد على النساء مع عدم الإقرار بذلك، كما يتطلب تحقيق الحلم قهرهن واستغلالهن." وتحدد ستانتون الحلم فى ثلاثة أبعاد متضاربة: عالم الطبيعة Green World، عالم التجارة the Business World، والبيت the Home، وهذه العوالم الثلاثة يبرز فيها حضور الرجال، بينما تنزوى النساء". يحاول ويلى أن يخلق داخل كل من هذه العوالم مجتمعًا ذكوريًا تمامًا (يقوم على سلطة الأب والأخ patriarchal-fraternal)، إلا أن جهوده تؤول به فى النهاية إلى تدمير الذات، ويرجع ذلك من جهة إلى الاعتماد على النساء وما يمثلنه من قيمة دون الإقرار بذلك، كما يرجع من جهة أخرى إلى سطوة أسطورة التنافس الذكورية. ولأن الحلم لا يمكن أن يحققه إلا "الرجل الذى يحتل المرتبة الأولى" فإن ذلك من شأنه أن يضع الرجال (خصوصًا "ويلى" و"بيف" "Biff") فى دائرة الخصومة الذكورية phallic rivalry، ومن ثم يتحتم على كل منهم أن يقوم "بإخصاء الآخرين، وإلا تعرض للخصاء". كما يتفق كل الرجال على أن النساء يجب ألا يعلموا شيئًا عن كبوات الرجال، إلا أن لندا Linda، ومعها شخصيات نسائية أخرى يشهدن

هذه الكبوات، ويعمل ظهور هذه الشخصيات النسائية على ابراز حقيقة رجال عائلة لومان وتحريرها من زيف الحلم. إن المأساة فى هذه المسرحية تكمن -من وجهة نظر ستانتون- فى اختيار ويلى لأسطورة الذكر وما تمثله من موات وعنف ووهم، وهو ما يتجسد فى شخصية "بن" "Ben"، وتفضيله لهذه الأسطورة على النسق القيمى النسائى بما يمثله من حياة، وحب. وواقعية.

وفى دراسة بعنوان "دمى من ورق: الميلودراما والبوليطيقا الجنسية فى مسرحيات آرثر ميللر المبكرة" "Paper Dolls: Melodrama and Sexual Politics in Arthur Miller's Early Plays" يدرس چيفرى. د.ماسون Jeffrey D.Mason أربعة من أعمال ميللر المبكرة، ويرى أن ميللر فى المشاهد قبل الأخيرة من هذه المسرحيات يستعير طرائق الميلودراما، كما يتبنى أيضًا البوليطيقا الجنسية التى تستند إليها الميلودراما". ففى كل من مسرحيات **كلهم أبنائى، وموت قومسيونجى، ومشهد من الجسر** يعزل ميللر البطل الرجل عن كل من زوجته وعائلته، وذلك فى المشهد قبل الأخير، وذلك حتى مايجعل هذا البطل يقوم بعملية الاختيار وحده وبمعزل عن الآخرين. وفى مسرحية **البوتقة** **The Crucible** على الرغم من أنه يمنح شخصية إليزابيث بروكتور Elizabeth Proctor حضوراً فى المسرحية إلا أنه يجعلها ترفض إعطاء المشورة لزوجها قبل اتخاذ قراره. وهكذا يزعم ماسون أن مواضعات الميلودراما الأمريكية التى ظهرت فى منتصف القرن التاسع عشر إنما تشكل الأساس الذى تقوم عليه مسرحيات ميللر المبكرة، كما تفرض هذه المواضعات نوعًا من "العزل المدمِّر" بين الرجال والنساء، وتؤدى إلى "توزيع المواقف، والخيارات، والآلام حسب مسارات الهوية الجنسية".

أما إيسكا آلتر Iska Alter فى دراستها التى تحمل عنوان "الخيانة والسعادة: السلطة النسائية فى مسرحيات **البوتقة، مشهد من الجسر، وبعد الخريف**" "Betrayal and Blessednes: Explorations of Feminine Power in **The Crucible, A View from the Bridge** and **After the Fall**" تزعم

أن النقاد الذين توفروا على استقصاء الأبعاد الخاصة بالهوية والسلطة الذكورية الواضحة فى العوالم التى تطرحها مسرحيات ميللر -هؤلاء النقاد عمدوا إلى تبسيط وضع الشخصيات النسائية عند ميللر. ومن خلال المسرحيات الثلاث توضح آلتر كيف أن ميللر "يستدعى فى مسرحياته نسقًا مفصلاً من السلطة النسوية، وهو نسق مستخلص من نماذج أصلية archetypes افتراضية تعبِّر عن أنماط عامة من السلوك الإنسانى، وتعبر عن أشكال اجتماعية محيطة بالفعل الإنسانى الفردى، كما تعبر أيضًا عن التفسيرات النفسية لردود الأفعال الشخصية". وفى كل من هذه المسرحيات الثلاث نجد شخصيات الرجال عند ميللر وكأنها مجموعات من "العقد الأوديبية التى تنطوى على تناقضات غير محسومة"، فنجد هؤلاء الرجال ينزعون أولاً إلى الواجب والمسئولية، ثم لا يلبثون أن يتحولوا إلى المثال الجنسى الأنثوى -على الرغم مما ينطوى عليه من طاقة فوضوية- بوصفه قوة مُخلِّصة؛ بل مطهِّرة.

وفى مقالها الذى يحمل عنوان"شرعنة التاريخ: مفهوم الجناية فى مسرحية **عربة اسمها الرغبة**"Authorizing History:Victimization in A **Streetcar Named Desire**" تجمع أنكا ڤلاسوبولوس Anca Viasopolos بين التطبيقات الأدبية لعلم الأنثروبولوچيا والمنهجين التفكيكى والنسوى وذلك بغية إعادة قراءة مسرحية **عربة اسمها الرغبة.** تشير ڤلا سوبولوس إلى عدم كفاية المعايير النقدية التى تناولت المسرحية من وجهة نظر أخلاقية أو من وجهة نظر تركز فقط على المنابع الفكرية لها، ومن ثم ركزت ڤلاسوبولوس على فحص مسألة الصراع على السلطة السردية narrative authority فى المسرحية، والمدى الذى من خلاله يمكن لفكرة الهوية الجنسية أن تتحكم فى استبعاد شخصية بلانش Blanche من دائرة الخطاب التاريخى historical discourse الأوسع مدى. إن كلاً من بلانش وستانلى Stanley يقومان بمراجعة التاريخ، ويقدمان روايتين مختلفتين لماضى بلانش، فبلانش ترى نفسها باعتبارها كاهنة للآلهة أفروديت فى حين أن ستانلى يراها باعتبارها "مُزحة أطلقها رجل عن نساء ساقطات وشبقات." وتغطى ڤلاسوبولوس فى تحليلها استجابة الجمهور، فتسجل دور هذا الجمهور داخل إطار خطاب تاريخى تراتبى

ينظر إلى شخصية "بلانش" باعتبارها خارجة عن الإجماع، وأفعالها تقوض النظام الإجتماعي. وهنا نرى أن رواية ستانلي للتاريخ هي التي تحظى بالسلطة ليس فقط داخل إطار الصراع في المسرحية، وإنما أيضًا داخل إطار دينامية المسرح. إن مقال ڤلاسوبولوس يحظى بمكانة مائزة في هذا الكتاب. ففي عام ١٩٨٦ طلبت مني مجلة "ثييتر چيرنال" (الجريدة المسرحية) **Theatre Journal** تقييم هذا المقال، فأوصيت بطبعه في الجريدة، ولكن ذلك لم ينه ارتباطي بهذا المقال،إذ إنه قدَّم لي قراءة لهذا النص الأساسي من نصوص ويليامز، وهي قراءة سريعًا ما وجدت طريقها إلى طريقة تفكيري الخاصة، وإلى تدريسي، وفي النهاية ألهمتني بتحرير هذه المجموعة من الدراسات التي يضمها هذا الكتاب. إن مقال ڤلاسوبولوس هو المقال الوحيد في هذا الكتاب الذي تم نشره مسبقًا، إلا أنه جدير بإعادة النشر لما فيه من بصيرة وتأثير.

وفي مقاله الذي يحمل عنوان "أناس واهنون ومنقسمون: تينيسي ويليامز والمرأة المكتوبة" "Weak and Divided People: Tennessee Williams and the Written Woman" يستخدم چون تيمباني John Timpane تصوير ويليامز للشخصيات النسائية ليشير من خلاله إلى حدود وإمكانات القراءات النسائية. بالنظر في مسرحيات ويليامز يرى تيمباني أن الشخصيات النسائية في هذه المسرحيات "تتحطم، ولكن ليس بفعل سيادة الذكر، أو الأبوية، أو العداء للمرأة، وإنما بسبب نزوعهن إلى التحطُّم، وبفعل "رغباتهن الشخصية". ويلاحظ تيمباني دفاع ويليامز المتكرر عن فكرة غموض الشخصية، ومن خلال ذلك يرى أن النظر إلى الشخصيات النسائية عند ويليامز من خلال توقعات جنساوية gender expectations من شأنه أن يؤدي إلى "إسباغ المثالية على هذه الشخصيات أو وضعها في قالب أسلوبي معين، أو التقليل من شأنها أيضًا" مما يجعل المرأة المكتوبة قابلة للإستهلاك. إن كلاً من القراءتين المعادية للمرأة والمدافعة عنها -حسبما يرى تيمباني- تستبعد القراءات الأخرى النقيضة التي تتناول المرأة المكتوبة." . إن إعادة قراءة ويليامز من خلال توقعات جنساوية -من وجهة نظر تيمباني-إنما يؤدي إلى تجسيد سمتي الغموض والتناقض حيث يجب أن يتسم بهما التصوير النسوي للمرأة. إن ويليامز في خلقه للشخصيات النسائية قد يكون أمدنا "بصورة أصيلة ومعتمدة لحماقة المرأة ومحدوديتها وأخطائها."

أما مقال ميكى بيرلمان Mickey Pearlman بعنوان "ماالجديد فى حديقة الحيوان؟: إعادة قراءة أحلام إدوارد ألبى وكوابيسه الأمريكية" "What's New at the Zoo?: Rereacling Edward Albee's **American Dream** (s) and Nightmares" فتضع فيه كلاً من مسرحيتى **قصة حديقة الحيوان والحلم الأمريكى** فى سياق أمريكا الثمانينيات. ترى بيرلمان أن إعادة قراءة ألبى من وجهة نظر نسوية معاصرة تكشف عن رؤية حانقة وخفية تظهر فى عوالمه الدرامية المعادية للمرأة. إن النساء فى **قصة حديقة الحيوان** "قويات وعاطفيات، مُدمرات أو مختلات، سماتهن الفظاظة والرذيلة، ويقحمن أنفسهن على الفضاءات الخاصة بالرجال ويدمرنهم". وترى بيرلمان أن هذه المسرحية التى تتمركز حول رجلين تدفع جمهورها إلى "التألم من أجل ما يصيب الرجال من مآزق، وذلك من خلال التقليل من حجم حاجات النساء العاطفية والجنسية، والروحية." وبشكل مشابه فإن الجمهور الذى يعيد تلقى مسرحية **الحلم الأمريكى** فى إطار الثمانينيات لا يمكن أن يتقبل "ثالوث الشخصيات الأموية matriarchal الممقوت" والذى يتكون من مومى Mommy، والسيدة باركر Mr. Barker والجدة، أو حتى الأشكال النمطية للشخصيات النسائية الأمريكية التى تعبر عنها. من منظور الثمانينيات يمكن القول بأن رؤية ألبى للنساء باعتبارهن"أعداء للحلم" ليست سوى "طنطنة فارغة".

أما نعومى كون ليبلر Naomi Conn Liebler فتتأمل واحدة من الشخصيات النسائية "الغائبة" فى مسرحيات ألبى، وهى شخصية تاينى إليس Tiny Alice؛ وفى مقالها الذى يحمل عنوان "التكبير والتطهير: إعادة النظر فى مسرحية **تاينى إليس**" "Magnified and Sanctified" **:Tiny Alice** Reconsidered" تراجع ليبلر الجهود النقدية التى حاولت فهم هذه المسرحية الملغزة. وتركز ليبلر على ماتنطوى عليه المسرحية من تأنيث feminization للمتغيرات -أو المفاهيم المجردة- التى يتبناها الناس، كما تركز أيضًا على إمكانية الاختيار الفردى فى مثل هذه الأمور، والمسئولية التى يقترن بها هذا الاختيار. وترى ليبلر أن المسرحية توازن بين القضايا الخاصة بالاختيار والإلتزام فى مقابل القضايا الخاصة بالافتراض

واليقين. وبوضع هذه القضايا فى سياق شخصية نسائية تحمل اسمًا موحيًا هو تاينى * Tiny يُربك ألبى قراءه الذين –مثلهم مثل البطل چوليان Julian– لا يمكنهم تقبل وجود مركز أنثوى للسلطة دون وجود سياق أموي أو جنسى. تمزج ليبلر فى هذا المقال بين مناهج النقد النسوى، والنقد البنيوى، والنقد القائم على دراسة استجابة القارىء، كما ترى أن الجمهور يشارك چوليان حيرته بشأن موضوع المسرحية المراوغ الذى يتم تناوله فى إطار مسألة الهوية النسائية التى لا تقدم فى إطار محدد له دلالته.

أما المقالان المخصصان لشيبارد Shepard ، وهو أحدث كاتب مسرحى ينضم للتراث الأدبى المعتمد فيذهبان إلى أن مسألة "ضرورة المراجعة" يمكن أن تمتد لتشمل الدراما الأمريكية المعاصرة أيضًا. تبدأ ليندا هارت Lynda Hart مقالها الذى يحمل عنوان "استحالة العلاقة بين الجنسين فى المشهد المسرحى عند سام شيبارد: دراسة فى مسرحية **حمقى لأجل الحب**" "Sam Shepard's Spectacle of Impossible Heterosexuality: **Fool for Love**" بدراسة التلاقى الحادث بين الصورة العامة public image لشيبارد والأدوار الدرامية التى يبدعها ويؤديها. كما تُسلِّم بوجود وعى متنامٍ فى مسرحيات شيبارد بالعلاقة بين "اختلال النظام الذى يحدثه الذكر male disorders (وهو مايتمثل مثلاً فى العنف) وكل من السيطرة السلطوية، والأبوية. وأيضًا تلمس "هارت" تجربة شيبارد مع المبادئ التحولية transformational Principles للمسرح المفتوح Open Theatre إلا أنها ترى أن شيبارد ينكص فى كتاباته ويرتد إلى "واقعية ساذجة"، ومن ثم يعجز عن استخدام استراتيجيات التحول فى إبطال فكرة الاختلاف الجنسى sexual difference. ومن خلال تركيزها على مسرحية **حمقى لأجل الحب** ، والتى تمثل محاولة شيبارد الأولى لخلق "شخصية نسائية مستقلة تماماً" تخلص "هارت إلى أن هذه المسرحية تكرس الأوهام الخاصة بالرغبة والسلطة الذكوريتين كما يتجليان فى العلاقات

---

* الكلمة تعنى حرفيًا "صغير الحجم". {المترجم}

الجنسية المثلية بين الرجال، كما تعرض المسرحية -بصيغة درامية- لاستحالة وجود علاقات بين الجنسين heterosexual relationships ، وهو مازعمه شيبارد نفسه ذات مرة.

وفى مقالها الذى يحمل عنوان "الذات بوصفها آخر: دراسة فى مسرحيتى **حمقى لأجل الحب، وكذبة عقل** لـ "سام شيبارد" : "Self as Other: Sam Shepard's **Fool For Love** and **A Lie of the Mind** تعيد روزمارى بانك Rosmarie.Bank فحص هذه المسرحية الانتقالية، وإن كانت تصل إلى نتائج مختلفة، مضيفة إلى تحليلها مسرحية **كذبة عقل**. تعالج "بانك" موضوعها عبر منهج "فوكو" وخصوصًا من خلال مفهومه عن "تعدد المحاور" heterotopic والذى ترى أنه يعبر عن تحول فى الخطاب الدرامي بعيداً عن البنيات النقدية الثنائية. والعلاقات داخل العالمين اللذين تطرحهما هاتان المسرحيتان تمثلان "كل الفضاءات الحقيقية داخل ثقافة ما، وهي فضاءات يتم تمثيلها، ومساءلتها وقلبها بشكل متزامن". وتنظر "بانك" إلى العالم متعدد المحاور hetertopic الذى تطرحه مسرحيات شيبارد باعتباره مركزاً يمكن من خلاله الكشف عن مسألة ازدواج وتحولات الهوية الجنسية والتى تناقض وتناوئ الأشكال التراثية النقلية.

إن كلاً من هذه المقالات التى يضمها هذا الكتاب يمثل على حده إعادة قراءة لنصوص رئيسية فى الدراما الأمريكية، وذلك من خلال مقاربة نسوية. وبشكل جمعى تطرح هذه المقالات إعادة تقييم للتراث الدرامى بشكل يجدد الاهتمام بهذا التراث ويعيد بث الحيوية فيه. ولا أرى -من وجهة نظرى- أن أيًا من هذه المقالات يسعى إلى إخراج هذه النصوص الدرامية من دائرة التراث الأدبى المعتمد decanonization، وإنما تسعى جميعًا إلى تأكيد حقيقة مفادها أن طرائق القراءة والمقاربات المختلفة لم تستنفذ بعد الطاقة التى تنطوى عليها الدراما والثقافة الأمريكية المعاصرة؛ وكما تشير كولودنى فإن "قراءات مختلفة ومتباينة كتلك التى يطرحها آدريان رايش، وهارولد بلوم قد خلصت جميعًا -من خلال دروب مختلفة- إلى أن إعادة النظر re-vision هى المدخل إلى تاريخ أدبى سمته الديمومة." (٨)

الهوامش

1- Sandra M. Gilbert, "What Do Feminist Critics Want?: Or a Postcard from the Volcano," **ADE Bulletin** 66 (1980); reprinted in **The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, Theory,** ed. Elaine Showalter (New York: Pantheon Books, 1985) p. 29.

2-Annette Kolodny, "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Frminist Literary Criticism," **Feminist Studies** 6 (1980); reprinted in **The New Feminist Criticism,** ed. Elaine Showalter, p. 160.

3- Ibid., p. 162.

4- Simone de Beauvoir, **Le Deuxième Sex: I. Les Faits et les Mythes; II. L'Experience Vecue** (Paris: Librairie Gallimard, 1949); **The Second Sex,** trans. and ed. **H. M.** Parshley (New York: Knopf, 1953).

5- Mary Ellmann, **Thinking About Women** (New York: Harcourt, Brace and World, 1968).

6- Kate Millett, **Sexual Politics** (Garden City: Doubleday and Company, 1969).

7- Gilbert, "What Do Feminist Critics Want?," p. 43.

8- Annette Kolodny, "A Map for Misreading: Or, Gender and the Interpretation of Literary Texts." **New Literary History** (1980); reprinted in **The New Feminist Criticism,** ed. Elaine Showalter, p. 59.

القسم الأول

يوچين أونيل

الفصل الأول

"وحش الكمال"

نموذج "ستيلا" عند أونيل

آن فليش

لقد كان هناك دائمًا الكثير الذى يمكن قوله عن يوچين أونيل، ولذا فإن الناقدة النسوية على وجه الخصوص تجد نفسها وكأنها تحدق فى جبل هائل من الاحتمالات والإمكانات. وبالنسبة لأونيل يمكن القول أن التجديدات المهمة التى أدخلها على الدراما -والتى تعتبر بمثابة رد فعل ضد النزعة الطبيعية naturalism التى وصفها أونيل بأنها "تصوير الطبيعة الشائهة بكاميرا كوداك عائلية"-[1] كادت تتمثل دائمًا فى بنيات أوديبية تراصت حول شخصية نسائية فى وضع الإستعداد للدخول فى صراع؛ فمسرحيات مثل **أنا كريستى** * **Anna Christie** ، **ورغبة تحت شجر الوردار**** **Desire Under the Elms**، **وفاصل غريب** **Strange Interlude** ، **والحداد يليق بالكترا** **Mourning Becomes Electra** ، وكذلك مسرحية **قمر اللقطاء** **A Moon for the Misbegotten** يتمركز بناؤها جميعًا حول شخصيات نسائية تتصف علاقاتها بالرجال بالتناقض: فهن يمددن الرجال بالمعونة والدعم خصوصًا من خلال دورهن الجنسى، وفى الوقت ذاته يمثلن مصدر تهديد لهم. إن الأم تخون الابن من خلال حاجتها للجنس، ويصبح خلاصها ممكنًا فقط عندما تسير

---

* صدرت ترجمتها عن سلسلة "من المسرح العالمى" الكويتية العدد ١٠١ {المترجم}

** صدرت ترجمتها عن السلسلة نفسها العدد ١١٥ {المترجم}

الأمور فى الاتجاه العكسى، وهو مايتبدى فى مسرحية **قمر اللقطاء**؛ فالمرأة هنا تراوح بشكل غير ثابت بين قطبين متناقضين يتحدد كل منهما من خلال علاقتها بالرجال، والحدود التى تفرضها هذه الأدوار عليها تدفع بها إلى دائرة لا متناهية من الخيانة. وهؤلاء النساء دائمًا مايكن أمهات، حيث تأخذ المرأة هنا موقع المثال "والرمز"؛ ومن ثم فشخصيات الأمهات -من تلك الزاوية- تستعصى على التحديد والثبات. إن مفهوم الجنس عندهن يعتمد على مفهوم "النشوة" "jouissance" ، ومفهومى الخفاء hiddenness والغواية والتى ترتبط جميعًا بافتقارهن (أى شخصيات الأمهات) إلى كينونة محددة.[٢]

إن الشخصية النسائية التى لا تثبت على حال والتى تمثل مع ذلك مركزاً بنائيًا تتوزع حوله السرديات الذكورية المتصارعة -هذه الشخصية قد تكون الملمح المعمارى السائد فى كتابة أونيل. وكان جون هنري راليه John Henry Raleigh- الذى يربط إنجازات أونيل "العظيمة" بما يسمى المركزية الأنثوية feminine centrality- قد لاحظ أن "كل المسرحيات المتأخرة والعظيمة تعبر فى معظمها عن معاناة النساء." إلا أن "راليه"سريعًا مايضع هذا الحضور النسائى فى سياقه السردى الذكورى، فيقول:

الرجال -أبناءً كانوا أم أزواجًا أو عشاقًا- والويسكى هما مصدر كل عناء للمرأة فى عالم أونيل. وعند طرف ذلك النفق الطويل المظلم لرحلة اليوم الطويل فى جوف الليل تقف امرأة مجروحة تندب مافعله الزمان بها، وتتأوه من آلامها الحاضرة، أو تتحسر على سعادة ضائعة، أو تأسى لعثرات مستحيلة نثرتها الحياة فى طريقها.[٣]

إلا أن ماقرأه راليه -بل حتى ماقرأته بعض قارئات أونيل اللاتى يشجبن استخدامه للصور النمطية[٤] النسائية ذات الطابع البيولوجى- من خلال السياق "يميل لأن يضع النظام السردى"[٥] narrativity الذكورى موضع التمييز فى هذه المسرحيات. أى أن هؤلاء جميعًا قد قرءوا المسرحيات من وجهة نظر تجعل من المرأة صورة غير قابلة

للتحديد، وهو مايستبعدها من دائرة التحليل النسوى. كذلك فإن القراءة البديلة لهذه القراءة السياقية" تبدو هى الأخرى محبطة. فهذه القراءة البديلة تنزع الشخصية عن سياقها de-contextualizes، وذلك على الرغم من أن مفهوم الشخصية "غير قابل للفصل عن فكرة السياق". وتطرح "تيريسا دى لوريتيس Teresa de Lauretis وجهة نظر مقنعة مفادها أن القراءة النسوية أصبح لزامًا عليها أن تتعامل مع غير الممكن، فهى قراءة وجب عليها قراءة "نص" لم يوجد بعد ، ووجب عليها التحدث بلغة تقف منها موقف العداء. وهذا الطرح المتناقض قد يبدو نوعًا من التفكير الخادع والمراوغ، إلا أن دى لوريتيس تبدو مقنعة فى طرحها هذا؛ فالقراءات النسوية عليها أن ترفض كافة شروط التفكير المفروضة عليها، وتقول دى لوريتيس مستعيرة كلمات آنتونى وايلدن:

إن ذلك الذى يحدد الشفرة أو السياق هو ذلك الذى يحكم ويسيطر. . وكل الطروحات والإجابات التى تقبل هذا السياق تستبعد أى إمكانية لإعادة تحديده أو تشكيله." (٦)

وهكذا عند مناقشتنا لمسألة "الشخصية" علينا "إعادة اكتشاف" السياق، ومقاربة النص وكأن هذا السياق لم يوجد قبلاً، ومن ثم علينا مساءلة مجموعة الشروط التى أدت إلى تكوين "الشخصية". ومن ثم فالشخصية التى لا تتكون نتيجة لهذه الشروط هى شخصية إثيرية وغير موجودة؛ ومثل هذه الشخصية تتحاشى أو تتغاضى عن ضغوط "السياق" أو "الواقع". وهكذا فإن مثل هذه الشخصية تبدو أضعف من الواقع الذي تمثله؛ بل تبدو أكثر تهديداً؛ إن هذه الشخصية ستأخذ موقع "الآخر" Other. وباعتبارها "آخر" سيصبح من السهل إيجادها، ولكن الصعوبة تكمن فى منحها اسمًا. وهكذا يصبح من السهولة بمكان حيازة وامتلاك ذلك الذى يفتقر إلى اسم.

ومن هنا تبدو مقولة راليه بداية لا بأس بها لطرح الموضوع. فهو يقترح نصًا للمناقشة، وهو مسرحية **رحلة اليوم الطويل فى جوف الليل،** * كما يقترح أيضًا "نصًا"

* صدرت ترجمة هذه المسرحية تحت عنوان **رحلة النهار الطويلة خلال الليل،** وذلك فى العدد ٢١٢ من سلسلة **من المسرح العالمى** الكويتية (المترجم)

نسائياً وهو شخصية "ماري تايرون" ذاتها. إن مركزية شخصية ماري في المسرحية (وهو مايعبر عنه راليه بالقول "عند طرف ذلك النفق الطويل المظلم لرحلة اليوم الطويل في جوف الليل تقف امرأة مجروحة") يناقضها النظر إليها باعتبارها نتاجًا للسردية الذكورية وهو مايعبر عنه قول راليه "الرجال...هم المصدر".[٧] والبادي هنا أن الفعل الذي يصدر عن المرأة هو الألم والمعاناة. إن الموجز الذي يطرحه راليه للمسرحية يحتفي بالفقد والألم حيث تتحدد من خلالهما شخصية المرأة؛ فالمرأة هنا هي نتاج طريق مظلم صنعه الرجال -ليس فقط الأزواج، وإنما الرجال في علاقاتهم المختلفة بالنساء ("الأبناء والأزواج، والعشاق"-وليته قد أضاف أيضًا الآباء)؛ إن المرأة هنا تُرى باعتبارها نتاجًا لهذا الممر، فهي بمثابة نهايته وطرفه الآخر المرئي، ذلك الطرف الذي يشير إلى الأصل الذكوري. إن الصورة التي تتشكل هنا صورة أنثوية تبعث على التهديد والتقييد، وإن كانت هذه الصورة ذاتها تسبغ على شخصية ماري هيئة غير محددة باعتبارها شيئًا مجرداًabstraction أنتجه الرجال بشكل غامض عند نقطة بعيدة في نهاية الممر، إلا أن هذه الصورة ذاتها تبدو وكأنها تشكلت ذاتيًا. من ناحية أخرى فإن هذه الصورة الأنثوية تعبر بشكل غامض عن غياب الذكر، كما تعبر عن ضياعه وخوفه من هذا الضياع. إن هذا "النفق الطويل المظلم" يؤدي حتمًا إلى ماهو غير معلوم، وغير محدد، وذلك بعيداً عن المعلوم والمحدد المرتبط بـ "الرجال... والويسكي". وعند نهاية هذا "الممر" يحول راليه حزن المرأة إلى حالة من حالات الغياب التي "تسببها عثرات الحياة." ويتمخض هذا الغياب عن نتيجة هي أن محاولة تحديد وظيفة ماري المركزية في المسرحية تبتعد بالمسرحية عن هدفها الواضح. إن العواطف الكاملة يمكن الإيماء إليها، ولكن لا يمكن وصفها.

إن ماري بوصفها شخصية درامية تمثل فضاءً تتحرك في إطاره "أحلام الرجال"؛ بل تمثل "نصًا"، و"هدفًا لم يتم إحرازه" حددته السردية الذكورية.[٨] ويتضح ذلك في الطريقة التي تصف بها نينا ليدز Neena Leeds نفسها في مسرحية **فاصل غريب**، وهذه الشخصية تمثل النمط الأصلي prototype الذي تنتمي إليه شخصية ماري؛ تصف نينا ليدز نفسها قائلة:

رجالي الثلاثة!..أشعر أن رغائبهم تتلاقى فيّ!...وهى رغائب تشكل رغبة ذكورية واحدة جميلة ومكتملة أتمثلها....وأكونها....إنهم يذوبون جميعًا فيّ، وحياتهم هى حياتي...(١٠)

إن شخصية نينا "حبلى" بسرديات ثلاث، وهذا مايضفى عليها مسحة من القوة؛ وهذه القوة بجانبيها المخيف والمهدد الرجال كشف عنها مؤخراً أحد النقاد فى قراءة سترندبرجية * Strinbergian لشخصية مارى تايرون وذلك باعتبارها الأم-الساحرة witch-mother وذلك فى عرض **رحلة اليوم الطويل فى جوف الليل**(١١) فى الصياغة التى قدمه بها چوناثان ميللر Jonathan Miller . إلا أن "لغز" mystery المرأة لا ينطوى بالضرورة على مايهدد الرجل بهذا الشكل، لأن المرأة باعتبارها مركز تلاقى الرغبات الذكورية تفتقر بطبيعة الحال إلى كونها ذاتًا لها صوتها المستقل. وعلى اعتبار أن الرجل يمثل "المرجعية الوحيدة لها"

....فإن وضعية المرأة فى اللغة...تتسم بعدم الإتساق؛ فهى لا تجد نفسها إلا فى فراغ من المعنى، وفى ذلك الفضاء الخاوى بين العلامات...وهذا المكان الذى تشغله المرأة فى اللغة لم يتم تمثيله represented ، كما لم يتم ترميزه، ومن ثمّ تمت حيازته لكى تمثل من خلاله ذات المرأة.(١٢)

تمدنا المرأة -إذن- بذلك الفضاء الذى تعمل من خلاله السردية، وتحرز من خلاله اتساقها بمرجعيته البيولوچية. والصراعات تبدو وكأنها تحدث عبر المرأة وحولها(١٣) ، إلا أنها (أى المرأة) تمثل شرط السردية، وهى حبلى بالسردية، وإن كانت هى ذاتها خارج الجماعة التى هى شرط وجودها. وعلى اعتبار اقتران المرأة بمفردات الفراغ،

---

* نسبة إلى أوجست سترندبرج. (المترجم)

والافتقار، والجرح، والعاطفة الجياشة، فإنه يصعب تحديدها جيداً من خلال لغة الاحتواء أو الحصر [١٤] language of inclusion

ومع ذلك نجد ماري تايرون تعبر عن نفسها في مونولوجات معدودة تتسم بالصدق، وذلك في المشهد الثاني من الفصل الثاني، والفصل الثالث (السطور من ١٠٦ إلى ١٠٨) من مسرحية **رحلة اليوم الطويل** . وفي هذه المقاطع تعبِّر ماري عن إحباطها لما تعانيه من "تلصص" دائم من قبل الرجال عليها، وعن حاجتها لأن تنفرد بنفسها، كما تعبر عن مشاعر العزلة العميقة التي تنتابها. وبشكل مشابه نجد شخصية نينا ليدز -مثلها مثل الشخصيات الأخرى في مسرحية **فاصل غريب**- وهي تعبر عن نفسها في مونولوجات داخلية. هل يمكن إذن اعتبار هذه المونولوجات لحظات من "التمثيل الذاتي" self-representation النسائي؟ يبدو على ماري أنها تتخفف من بعض ضغوطها عند حديثها مع كاثلين، الخادمة. إلا أن المقاطع الطويلة التي تتحدثها ماري في الفصل الثالث سببها المباشر هو المورفين الذي يحول ماري إلى روح مقيدة داخل جسد، وهي فكرة أفلاطونية تتطلع إليها الحبكة التي ترتكز على فكرة وجود الآخر المتعالي transcendent other. إن كلاً من هذه المونولوجات النسائية في هذه المسرحيات يتكشف عن السيطرة القوية للنظام السردي، واللغة، والمحددات الثقافية التي تباعد بين المرأة وكونها ذاتًا فاعلة، لها صوتها المستقل. ونستشهد هنا بما تقوله نينا وهي تتأمل موت والدها في الفصل الثاني، وهو حدث يستغرق ذهنها بشكل متواتر، تقول نينا:

> *إن ما يبقى فقط ويعيش هو نهايته -موته. فهذا الموت يعيش الآن ليقترب مني أكثر فأكثر، ويقربني إليه، ليضحى نهايتي أنا ! (وبابتسامة غريبة غير مألوفة) يالنا من قردة أشقياء نختبئ من ذواتنا خلف تلك الأصوات التي نسميها كلمات!* (٣١٥-٣١٦)

وعندما تُترك ماري لنفسها بعد خروج كاثلين تبدأ في ترديد ترنيمة "تمجيد مريم" ثم تقول لنفسها: "هل تتوقعين أن تنخدع العذراء المباركة بشيطانة كاذبة ومخدرةٌ تتلو

كلمات! لا يمكنك أن تخفى نفسك عنها!"(١٠٧). إن اللغة هى بمثابة واقع مُعطى ومركّب تحاول كل امرأة الاختباء خلفه، وإدراكها لإزدواجية شخصيتها هو بمثابة اغتراب آثم عن ذاتها. أما المونولوجات الداخلية فى مسرحية **فاصل غريب** فيمكن قراءتها باعتبارها نقلة من جانب أونيل (وهى نقلة ليست ناجحة بالضرورة) بغرض الكشف عن اللغة باعتبارها منتجًا ثقافيًا يعيد إنتاج معناه فى السرد. إلا أنه لا يمكنه تجاهل اللغة -صريحة كانت أم غير صريحة- باعتبارها إضماراً صامتًا لكل مايوحى به الكلام. إن اللغة دائمًا تطرح نفسها فى سياق يجعل من المرأة أسيرة ويجعلها واعية بهذا الأسر، ففى اللغة لا توجد صوراً مختلفة للمرأة قابلة للتمثيل representable women وانما توجد صورة واحدة ممثلة للمرأة "a representative "woman ؛ "لكن أن تكون عارفًا باللا أصالة ليس معناه أن تكون أصيلاً" (١٥)

ماهى الحدود التى تحكم تمثيل شخصية مارى؟ يتم التعبير عن سلبية مارى وتجسيدها (فى إطار يغلب عليه طابع آرتو) من خلال إدمانها للمورفين، وهو مايبعدها بشكل متواتر عن الرجال فى المسرحية ويجعل منها صورة image تستدعى دائمًا الذنب المكبوت. وهي ايضًا تعد محوراً لتداعيات أوديبية قوية، كما تعد -بوصفها امرأة- مركزاً للمنطق الذى تنسجه حولها السردية الأوديبية. يمثل البحث عن أصول ومصادر الأشياء موتيفة بنائية رئيسية فى مسرحية **رحلة اليوم الطويل فى جوف الليل** (ودائمًا يُسأل السؤال: من فعل ماذا ؟ ومتى؟). تتكون المسرحية من نسيج من السرديات (بما فيها تلك التى تخص مارى) التى تلتف حول اللغز الأوديبى للمرأة باعتبارها الملجأ / الغواية. والمرأة هنا تمثل كلاً من الماضى بطابعه "الفردوسى" paradisal بما ينطوى عليه من أوهام الثبات والأصل، ومايتمخض عنه ذلك من تصور للزمن بوصفه غواية وخيانة وفقد. إن الشخصيات جميعها متورطة فى منطق السرد، وهو مايظهر فى شخصية مارى تايرون التى تمثل أثراً لهذا المنطق، وهو أثر يطمس ذاته بذاته.

إن السردية -إجمالاً- فى حركتها للأمام تجاه الانفضاض وفى حركتها للخلف فى اتجاه لحظة أولى، أو فردوس مفقود يغطيها ماسُمِّى بالمنطق

الأوديبى -أى الضرورة الداخلية أو الدافع وراء الدراما- وهو بمثابة "الإحساس بالنهاية" مرتبطًا بذكرى الفقد أو إعادة حيازة الزمن. (١٦١)

إن تأملات إدموند ووالده بطابعها الفردوسى فى الفصل الرابع من **رحلة اليوم الطويل فى جوف الليل** نجد بوادرها فى أحاديث مارى مع كاثلين فى الفصل الثالث، كما تردد مارى هذه التأملات ذاتها فى اللحظات الأخيرة من المسرحية. إن الماضى السعيد هنا يُنظر إليه باعتباره لحظة خارج الزمن تحمل فى طياتها تهديداً بالقضاء على السعادة. يتذكر "تايرون" ثناء إدوين بوث Edwin Booth باعتباره "الذروة فى مسارى العملى. لقد عشت حياتى أينما أردت ذلك!" إلا أن حالات الذروة تلك لا تستمر سوى "برهة" (١٥٠) كما هو الحال فى قصة الحب الرومانسية التى نشأت بين مارى وچيمس تايرون. إن "چيمى" -الذى تمثل قصته الأوديبية مادة لمسرحية أخرى- يربط بشكل صريح بين إدمان مارى للمورفين والسردية الأوديبية، كما يربط بين أصل الزمن، والتحول الذى يعترى مارى نتيجة المورفين محولاً إياها من أم مثالية إلى "عاهرة" وضيعة.

لن أنسى أبداً المرة الأولى التى كنت فيها حكيمًا. لقد أمسكتها فى ذات الفعل. وهى ممسكة بالحقنة. ياإلهى لم أحلم أبداً بأية نساء يتعاطين المخدرات سوى العاهرات! (١٦٣)

إن هذا الربط الذى يحدثه جيمى بين المخدرات وكل من العاهرات والأحلام يُذكر فى سياق مشهد أولى primal scene ("المرة الأولى التى كنت فيها حكيمًا"؛ "أمسكتها فى ذات الفعل"). فضلاً عن ذلك فإن مارى كانت تقوم بعمليات حقن نفسها فى الطابق العلوى بعيداً عن "غرفة المعيشة" التى تجمع العائلة، كما أن ذلك كان يتطلب منها أيضًا هجر فراش زوجها والنوم فى الحجرة الفارغة. وفى حالة التخدير تنطق مارى بتلك السطور الدالة التى تشى بالسردية الأوديبية / البروستية Proustian الخاصة بإعادة الحيازة والفقد. إن مارى هنا تضحى رمزاً للزمن ومصدراً له، كما تمثل غواية السرد، ومعياراً للنكوص والارتداد إلى الوراء.

الماضى هو الحاضر، أليس كذلك؟ (٨٧)

... وفى النهاية يحول كل شئ بينك، وماتود أن تكونه،

وتفقد ذاتك الحقيقية للأبد. (٦١)

وقد أظهرت جوديث بارلو Judith E. Barlow أن أونيل فى صياغاته المختلفة لنص المسرحية كان يحاول أن يظهر إدمان مارى بشكل أكثر مراوغة، وذلك من خلال تأجيل عملية الحقن الأولى، والحد من الإشارة إلى المورفين، والتخفيف من حدة ثورات مارى ومقاومتها (١٧) وتشير بارلو إلى أن واحداً من التأثيرات التى تحرزها هذه الصياغة هو جعل استسلام مارى للمورفين يبدو مائزاً ونهائيًا (٨٠-٨١). وهكذا فإن أونيل -من خلال شخصية مارى- يمنح المسرحية ذلك الإحساس بالنهاية"، كما أنه يوجز فى شخصيتها الرؤية التفكيكية للمسرحية. وقبل أن نصل إلى الفصل الرابع تكاد مارى أن تتحول بالكامل إلى رمز، فتؤدى وظيفة ذلك الحضور الخفى الذى يدفع الرجال إلى المكوث بالطابق الأسفل ويملأهم الشعور بالذنب، وذلك خشية لقاء "شبحها"، وهو مايفعلونه عند نهاية المسرحية. وعلى الرغم مما تتسم به شخصية مارى من انسحابية وعجز إلا أنه يبدو أنها تستثير فى الشخصيات الأخرى شعوراً غير متوقع من الرعب والخوف، وهذه الشخصيات تتجنب دائمًا رؤيتها، وإن كانت تداوم على استدعائها فى الحديث. والرجال هنا يستدعون ماضيهم السعيد، ويحاولون الاستمرار فى الحديث دون نهاية. إلا أنهم يبدون وكأنهم فى انتظار ظهور مارى.وهى أيضًا تبحث عن شئ فقدته، ولا تستطيع أن تتذكر ماهو ذلك الشئ أو أين تبحث عنه، فهى تقول: "ماهذا الذى أبحث عنه؟ أنا أعرف أنه شئ ما فقدته" (١٧٢). كذلك فإن ظهور مارى ووصولها يحصر المسرحية فى مستوى مفزع من الترقب والانتظار. إن هذا الشئ الذى فقدته مارى يفتقر إلى التحديد، فهو ليس قصاصة من الورق عليها كلمات لإدوين بوث أو خبرة ماضية على ظهر سفينة. لقد قامت مارى بتجديد فكرة الفقد، وتحريرها من محدداتها الوجودية. وفى نظرتنا الأخيرة التى نلمح من خلالها مارى تبدو لنا هى أيضًا وكأنها سوف تنخلع من ذاتها وتتلاشى بعيداً إذ نجدها وهى تجلس

بالقرب من النافذة وتنطق بحديث تداوم فيه أكثر فأكثر على الهرولة إلى الماضي: وهنا يمكن القول أن التشظي المتدرج الحادث في شخصية ماري-وهو مايعد بمثابة الإيماءة المسرحية الوحيدة والفعلية التي تشي بانغلاق النص المسرحي-يؤكد ويبرز مشكلة الحضور في الدراما، وهي مشكلة يصبح فيها الشئ المفقود أكثر غيابًا وفقداً إذا ماتم تمثيله باعتباره مفقوداً.

وتعد ماري هنا بمثابة الرمز لهذه الفوضى، كما تمثل شخصيتها حدود هذه الفوضى. وهنا يتأكد ارتباطها بالضباب المتزايد، والنوافذ التي يرى من خلالها هذا الضباب - يتأكد هذا الارتباط من خلال وضع شخصية ماري في نهاية المسرحية؛ ففي الخارج توجد تلك الفوضى حيث "لم يبق شئ على حال"، و"حيث تتزيف الحقيقة" (١٣١)، وحيث ذلك اللاتعين الشبحي، الذي ترتبط به شبحية ماري بشكل خاص. إلا أنها بوصفها امرأة وأم تمثل وجوداً مائزاً يشغل حيزاً وسطًا بين الرجال من ناحية وذلك العالم الفوضوي والمتغير من ناحية أخرى.إن شخصية ماري يمكن أن تكون في آن معًا السلبية ومايمثلها من جهة، والحصن المنيع ضد الفقد والضياع، وهو الحصن الذي تحتاجه السردية الذكورية كي لا تفقد ذاتها. وهذا التبادل بين تلك الأدوار المتناقضة بشكل صريح فُسِّر من جانب توريل موى Toril Moi التي تنظر إلى هذا الشرخ الحادث بين داخل المرأة وخارجها، بين دورها كمصدر للتهديد ودورها كمصدر للحماية-تنظر إلى هذا الشرخ باعتباره الظرف والسبب وراء الوضع الهامشي للمرأة في التمثيل الذكوري، وهنا تقول موي:

إن الحد الفاصل في المثال الأول ينظر إليه باعتباره جزءاً من القفر الخارجي المتسم بالفوضى، أما الحد الفاصل في المثال الثاني فينظر إليه باعتباره جزءاً أصيلاً من الداخل، وهو ذلك الجزء الذي يحمي ويصون النظام الرمزي من الفوضى الخيالية. (١٨)

إن ادمان المورفين الذي يعقد صلة بين ماري والضباب، ويجعل بالإمكان تمثيلها من خلال رؤية ذكورية تقوم على مركزية القضيب phallocentric، وهي الرؤية التي

تصفها موى-هذا الإدمان يحول القوى الرؤيوية لدى مارى فيجعلها بالفعل ترى مالا يُرى ومالا يوصف. تذكرنا دى لوريتيس De Lauretis أن الميدوسا Medusa والـ "سفنكس" * Sphinx -وهما من الوحوش الأنثوية- فى أسطورتي بيرسيوس وأوديب هما بمثابة مصدر تهديد "لرؤية الرجل، وقوتهما تكمن فى غموضهما...وإغوائهما للرجل من خلال النظر، واقتيادهما إياه إلى القارة المظلمة على حد تعبير فرويد أو إلى لغز الأنثوية." تقول دى لوريتيس:

> *إن قوة الميدوسا وقدرتها على السحر -وهى قوة تسميها ثقافات عديدة "بالعين الشريرة"-يتم تمثيلها بشكل مباشر من خلال "عينين محملقتين" مفزعتين هما بمثابة السمة الأساسية والثابتة فى كل التمثيلات التصويرية والأدبية لها....*[(١٩)]

يمكن تلمس وظيفة مارى بوصفها شخصية تبعث على الاستنارة بشكل أساسى فى مجموعة الصور المجازية المرتبطة بالضوء والتى نجدها فى الفصل الرابع. فى غياب مارى وحضور الرجال نجد الحجرة تضاء بشكل باهت ومصطنع؛ أما عندما تدخل فنجدها تشع بنورها الفياض فى الردهة، حتى إن نورها هذا يمكن رؤيته قبل دخولها مجال الرؤية الخاص بالرجال، وهو نور يتدفق وينسرب ليصل إلى غرفة المعيشة. ويبدو فى عينيها أنهما يشعان برؤية خاصة بهما حتى إنه يبدو لنا لوهلة أنها لا تلقى بالاً إلى نظارتها المفقودة. تتشابه مارى مع كل من الميدوساو الـ سفنكس فى كونها تمثل الوحش فى هذه القصة، فهى ذلك المخلوق الذى يعنى اسمه "نذير الشؤم" أو "الإنذار"،

---

* آثرت تعريب الاسم هنا دون ترجمته إلى " أبى الهول " حتى لا يلتبس مع "أبى الهول المصرى"؛ ولا يغيب عن القارئ الاختلاف بينهما فى الشكل إذ إن السفنكس الأغريقى يتخذ شكل لبؤة مجنحة لها رأس امرأة وتتكلم بالألغاز، فى حين نجد أن "أبا الهول" المصرى يتخذ جسم أسد ورأس الفرعون. [المترجم]

وهى تمثل رؤية لشئ مروع، كما تمثل الشخص الذى تبعث رؤاه على الترويع. وفى الفصل الرابع نجد أن اختفاء مارى من الطابق العلوى يحول غرفة المعيشة إلى مكان يسوده الانتظار المخيف، وهنا يتبدى لنا أن مايخشاه الرجال يكمن (ولا يكمن) فى مارى ذاتها، فهى تمثل الآن قيمة معيارية تم التخلى عنها، كما تمثل إنذاراً بما ستأتى به الأيام من تفسخ للذات وفوضى. إن القصص الفردوسية الطابع التى يستعيدها "إدموند" و "وتايرون" نهايتها الضياع وانقشاع الوهم؛ ففقدان مارى "لذاتها الحقيقية إلى الأبد" هو ذات مصيرهم وصميم حقيقتهم. إن الرجال هنا يقيسون (وبوعى) أنفسهم عليها. يقول "چيمى" لقد بدأ الأمل يعاودنى، فإن كان بإمكانها الفوز بالمباراة، فبإمكانى أنا أيضًا" (١٦٢)

وهكذا يتبدى لنا أن الأم فى هذه السردية الأوديبية هى بمثابة عاهرة وخائنة؛ إلا أن خيانتها هنا بمثابة نتيجة حتمية لوضعيتها باعتبارها الهدف النهائى للرغبة السردية. إنها تمثل معياراً للقيمة، كما تمثل "معادلاً قيمياً أكثر شيوعًا من النقود على حد وصف دى لوريتيس، وهى (أى النقود) أكثر المعايير التى اخترعتها الأيديولوجيا الأبوية تجريداً،" [٢٠] كما تنقل دى لوريتيس الكلام عن ليا ميلاندرى Lea Melandri . وأثناء تدفق الحركة السردية فإن الجدل القائم بين عنصرى التوقع والخيانة فى شخصية الأم يتجلى بشكل مستديم فى صراع ذاتى بين الكبت والإفضاء. فالأم هنا تقوم بعملية استيلاد للذات بشكل مستديم فهى تتحرك إلى الخلف حيث تتم عملية استيلادها من داخل السردية الذكورية، وهو مايدفعها بدوره فى اتجاه عالم حلمى يقوم على وجود الرغبة أو الافتقار إليها، ثم يعود ذلك بها مرة أخرى إلى غواية "الفردوس المفقود"، وإلى ذلك "الوجود" المفترض السابق على عملية الترميز. وهكذا فإن الأم تعبر عن قيمة متراكمة فقط كلما تلاشى دورها وتفسخت شخصيتها، وتراجعت فى اتجاه ذلك العالم الملغز والمغوى السابق على الوجود الأوديبى والذى يقوم على الفقد. إلا أن دورها الرمزى بوصفها الأم -الجرح لا يتمثل فى كينونة ووجود مستقلين، هذا لأنها هنا ليست ذاتًا لها صوتها الخاص، وإنما هى بمثابة المتحدث الرسمى باسم الرغبة والخوف اللتين يكبتهما الذكر. إنها تفضى

بهلعها وخوفها عند محور الدراما الأوديبية، كذلك فإن قدرتها على التنبؤ بالمصير السيئ ينتهي بها إلى حياة "درامية" مجاوزة وخارج الدراما -أو "الواقع"- التي وضعت فيها. إن النظام السردي في هذه الدراما يتطلب التضحية.

وهكذا فإن دور ماري باعتبارها نبية يرتبط حتمًا بدورها كأم. وهنا تذكر دي لوريتيس-مقتبسة الكلام عن ڤلاديمير بروب Vladimir Propp-أن فكرة النبي لم تدخل التراث الشعبي إلا بظهور الحالة الأبوية patriarchal state. وفي هذا الإطار نجد أن مسألة تناوب السلطة تقوم على فكرة قتل الأب، كما أن رغبة الابن في قتل (أو إزاحة) والده ينبغي أن يكون مصدرها خارجه [٢١]. وهذا مانجده في شخصيتي إدموند وچيمي اللذين يهاجمان شخصية والدهما ويقوضانها، وهو مايتضح في الفصل الرابع من **رحلة اليوم الطويل** حيث نجد مقومات السلطة الأبوية تسحب من تحت قدمي الأب كخرق عديدة، وهي مقومات تتجلى في الإشارة إلى الله، وشكسبير، والجشع المادي، وإدوين بوث Edwin Booth. كذلك فإن إدموند هنا يستبدل بالحقائق والقيم الأبوية شعر الحداثة، وعدم الانتماء الحالم والمنعزل الذي يسم العصر الحديث. يخفي هذا الفصل وراءه قصيدة **الأرض الخراب**، وذلك بإشاراته إلى بودلير، والضباب، وأوراق اللعب، والغرق كما تطل علينا أيضًا في هذا الفصل مسرحية **العاصفة**. يقول إدموند: "إننا لسنا إلا سباحًا...فدعونا نشرب حتى ننسى الأمر كله" (١٣١). أيضًا فإن إعادة النظر في شخصية تايرون من جانب أدموند ليس إلا جزءًا من عملية زوال النظام القديم، وتفتت الزمن وتحلله، وهو ماتستشرفه ماري بحضورها الغائب، وبشكل يقترب من التجدد الإلهي:

> *نعم، إنها تحوم فوقنا، وتجاوزنا مثل شبح يسكن الماضي، وها نحن نجلس هنا متظاهرين بالنسيان، وإن كنا نسترق أسماعنا لأكثر الأصوات خفوتًا، وننصت إلى الضباب وهو يتساقط قطرة قطرة من فوق الأسطح مثل دقات غير منتظمة تصدر عن ساعة حائط مجنونة...(١٥٢)*

إن الوحشية التي تتسم بها ماري، ورؤيتها التي تتسم بالمفارقة paradoxical، وماينطوي عليه ذلك من وظيفة مزدوجة (الوجود داخل الفعل الدرامي وخارجه، التعبير

عن الرؤية والرؤيوى، والتعبير عن الأم والعاهرة) قد تكون أقرب إلى ماتمثله شخصية تيريزياس Tiresias فى **الأرض الخراب** منها إلى أى من "الميدوسا" أو الـ سفنكس. إن رؤية مارى فى الفصل الرابع تشبه رؤية تيريزياس فى ازدواجيتها. كذلك فإن شخصية تيريزياس -مثلها مثل شخصية مارى- تم تحويلها بحيث تصبح أداة للرؤية، فرؤية تيريزياس تمثل القصيدة ذاتها، وهو ماتشير إليه هوامش إليوت على القصيدة.

أنا تيريزياس، وإن كنت أعمى بين حياتين أهيم
شيخ بثديى أنثى جاعدين، فقد دان لى البصر
لأرى المساء يهرول فى الظلام البهيم
راجعًا بالملاح إلى الوطن وقد انسدر.* (٢٢)

إن الأم الذكورية "phallic" mother التى تجمع سمات الرجل والأنثى هى إلاهة تتسلط على الرجل بقوة مزدوجة تجمع بين الحياة والموت. (٢٣) وتيريزياس هنا باعتباره مزدوج الجنس double-sexed يعبر عن تلك الصلة التى يعقدها النبى بين حقبتين: الحقبة الأموية والحقبة الأبوية، الماضى والمستقبل. والماضى والمستقبل بالنسبة لمارى هما بمثابة اللحظة الآتية، إذ إنهما لا يدخلان فى إطار العلية الزمنية التى يجدها الآخرون ضرورة؛ تقول مارى: "الماضى هو الحاضر، أليس كذلك؟ وهو المستقبل أيضًا".(٨٧) إن القوى الرؤيوية لدى مارى والتى تتزايد عند "ساعة الغسق" كلما تتابعت أحداث المسرحية فى اتجاه الليل - هذه القوى تصبح أكثر تشويشًا، وتهديداً لمفهوم الحضور فى الدراما. تتلازم قدرة تيريزياس على التنبؤ-حسب الأساطير- مع إصابته بالعمى، ويبدو أن هذا يبرز الطبيعة المتناقضة للرؤية باعتبارها نعمة، ونقمة. تعد العلية causality بمثابة المبدأ المنظمٌ للزمن السردى، وهو ماينطبق على الدراما التى تقوم على المحاكاة. إلا أن الرؤية المزدوجة عند مارى تقوض هذا النظام وتجعله

* أى أسرع فى عدوه، والإشارة هنا إلى المساء. -ترجمت الأبيات نظمًا كما جاءت فى الأصل. [المترجم]

نسبيًا. الأم هنا تمثل النقطة التى" تتراجع عندها الهوية (الاجتماعية والبيولوچية)"[(٢٤)]، وبكلمات أخرى هى تلك النقطة التى تظهر عندها وتختفى فى آن كل من البنيات البيولوچية والحوارية للسرد. يقوم البناء السردى أو الواقعى لهذه المسرحية على بنية العائلة؛ وكما تشير دى لوريتيس-مقتبسة كلام رولان بارت- "تعد لذه النص[(٢٥)] لذة أوديبية "(تتمثل فى التعرية، والمعرفة، والعلم بالبداية والنهاية)". هذه الرغبة فى المعرفة تتمركز فى شخصية مارى التى تعد هى ذاتها عائقًا أمام هذه المعرفة، فهى تعبر عن المجهول (أو غير المعلوم) the unknowable وحضوره الرمزى. لايمكن تفسير اختفاء مارى فى الفصل الرابع من خلال قراءة واقعية، وسياقية تسعى إلى تلمس الأصداء والأوامر بين النص فى حركته وتدفقه حول شخصيتها، وتحتها أيضًا. إنها توجد "فوق النص، وتتجاوزه"، إذ تصبح هى ذاتها نصًا مستهلكًا ومستنفذاً، تصبح موضوعًا لرغبة اللغة.

إن الأنثوية المراوغة فى **رحلة اليوم الطويل** لا زالت تستعصى على التسمية والتحديد، كما أن تحليل هذه الأنثوية لا يتمخض عن شئ سوى أن يزيدها مراوغة. كما كان صعبًا على أونيل أيضًا أن يمنح اسمًا لهذا الجانب الأنثوى فى المسرحية متمثلاً فى شخصية مارى. أشارت بارلو إلى أن أونيل فكر ذات مرة فى أن يسمى مارى ستيلا Stella(٦٩). فبالاضافة إلى المشابهة الكبيرة بين هذا الاسم واسم أمه إيلا Ella (يشير شيفر إلى أن الاسم الكامل لأم أونيل هو مارى إلين Mary Ellen) فإن هذا الاسم كان سيؤدى إلى تجديد حضور الشخصية بشكل أكبر: إن ستيلا -باعتباره ذلك النجم الذى يحدد المصير والحظ- بمثابة صورة للمرأة باعتبارها تعبر عن "الحقيقة، وعما هو فعلى"[(٢٦)]، وبوصفها المصدر المتعالى transcendent للقيمة؛ و"ستيلا" فى الأدب هى معشوقة الشاعر، التى أثبتت شخصيتها من خلال الأدب، فهى تمثل مادة الشعر، والدافع وراءه فى آن. والأمر الذى يتسم بالمفارقة أن مارى تايرون (التى عجزت فى معركتها مع إدمان المورفين، وهو مايمثل الباعث المحورى وراء الفعل {أو اللافعل} فى مسرحية **رحلة اليوم الطويل**) هى كل هذه الأشياء مجتمعة. ولكنها أيضًا شخصية ذات طابع مسرحى -كما توحى شخصية "ستيلا" بذلك- فهى السيدة الأولى"،

و"النجمة" التى يتجسد دورها فى تجسيد الرغبة الذكورية، وغواية الرجال. وهذا الدور تنبذه ماري عن وعى بالذات (وبشكل ساذج)، فهى تقول: "لم تكن لدى أدنى رغبة فى أن أكون ممثلة" (١٠٢). إلا أن دورها يمكن إدراكه من خلال رغبة ليست لها. إن المنزل الذى تزحف ساعات الليل عليه يمثل بالنسبة لها مكانًا غريبا لا تجد فيه الراحة، كما لا تجد فيه هوية سوى كونها مهمشة، ومتوحشة، ونبية- فهى تقول "لم أشعر أبداً بأننى على سجيتى فى المسرح"(١٠٢)

إن ماري بحق، وباستخدام تعبيرات القرن السابع عشر هى "وحش الكمال" a "monster of perfection"، فحضورها يتنافى مع تلك الصيغة التى تظهر بها وتوجب عليها الوفاء بمطالبها.

يمكن اعتبار مسرحية **رحلة اليوم الطويل** بمثابة تتويج للدراما العائلية الواقعية. إن السردية الأوديبية هنا فى صراعها من أجل حيازة الأصول والمصادر تتجلى من خلال شخصية امرأة هى بمثابة الدافع وراء كل الأشياء، ولكنها فى ذاتها لا يوجد مايدفعها، فتؤدى دوراً ليس هو بالشخصية أو الراوى، وإنما الاثنان معًا: هى مادة السردية، والدافع وراءها. إنها توجد فى حيز الوجود لأن السردية الأوديبية تتطلب وجود أم، ووحش، ونبى، أما الطبيعة القلقة والمضطربة لهذا الوجود فيبدو إغفالها أو التغاضى عنها أمراً طبيعيًا. إلا أن النظام السردى الذى تتيحه ماري يستدعى وجود أصل origin ونهاية، يتمان من خلال الإصلاح أو التكفير، وهو مايبدو مستحيلاً هنا.[٢٧]
إن الإحساس بالنهاية الذى سعى أونيل إلى احرازه من خلال شخصية مارى يجعلها -مثل تيريزياس-عصية على الزمن.فهى تظل على حالها بعد عملية التحول التى يحرزها المورفين؛ تظل بعيدة المنال،وغير قابلة للتحول.وعند نهاية المسرحية لم تزل شخصية ماري منيعة على كل انغلاق أو اكتمال دلالى، وهنا تؤكد كلماتها عن محاولة اللغة الملائمة بين الواقع والخيال على خفة هذه المحاولة، وعدم كفايتها، وضلالها. تقول مارى:"لقد وقعت فى حب چيمس تايرون وكنت سعيدة لبعض الوقت"(١٧٦).

الهوامش

١- أنظر Louis Sheaffer, **O'Neill: Son and Artist**

(Boston: Littk, Brown, 1973). P. 124.

٢- "...النشوة المحرمة والمفقودة وغير القابلة للتمثيل التى تجنيها أم مختفية تغوى الطفل من خلال مسألة غياب الكينونة" أنظر

Julia Kristeva, **Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art,** ed. Leon S. Roudiez, (New York: Columbia University Press, 1980). P. 248

ينطوى مفهوم النشوة jouissance على كل معقد من المعاني (أنظر على سبيل المثال مقدمة كتاب كريستيفا صفحتى ١٥، ١٦) وأنا استخدمه هنا للتأكيد على الطابع غير المحدد، وغير المتناه للشخصيات النسائية عند أونيل. أما عن اختلاف شخصية جوزى هوجان Josie Hogan عن بقية الشخصيات النسائية، فمرجعه -على مايبدو- إلى أنها عاشقة فى المقام الأول، وإن كانت تصبح أمًا من خلال عملية تعزيم exorcism أوديبية صريحة. يتحول الشعور بالذنب الذى يعترى چيمى إزاء أمه فى اتجاه چوزي التى تصبح أمه بعد ذلك، والتى تغفر له وتصفح عنه. تنتهى المسرحية بصورة استاتيكية للموت، إذ لا يبقى شئ يمكن صياغته دراميًا، وذلك حالما تنفض الحبكة الأوديبية وتنكشف، وهنا تتخلق "أنا" متسقة لا يمكنها المشاركة فى أية علاقة جدلية. إن نهاية الرغبة السردية هى بداية ونهاية الذات.

3- John Henry Raleigh, **The Plays of Eugene O'Neill** (Carbondale:Southern Illinois University Press,1965), p.142

٤- أنظر على سبيل المثال:

Doris Nelson, "O'Neill's Women," and Bette Mandl, "Absense as Presence: The Second Sex in **The Iceman Cometh,"** The Eugene O'Neill Newsletter 6, no. 2 (1982) : 3-7, 10-5.

٥- "...أعنى بالنظام السردى تكوين السردية، وطريقة عملها، بناءها والآثار الدلالية التى تحرزها". أنظر كتاب:

Teresa de Lauretis, **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Ciema** (Bloomington: Indiand University Press, 1984),p.10

وفيما يتعلق بالمنطق الأوديبى للسردية أنظر الفصل الخامس من هذا الكتاب نفسه، وهو بعنوان "الرغبة فى السردية" "Desire in Narrative"

6- Ibid., p.3 (Anthony Wilden, System and Structure: Essays in Communication and Exchange (London: Tavistock, 1972)p.294)

٧- أدركت جوديث إ.بارلو Judith E. Barlow مركزية شخصية مارى فى كتابها:
Final Acts: The Creation of Three Late O'Neill Plays
(Athens: The University of Georgia Press, 1985) كما أدرك ذلك أيضًا لينارد تشابرو Leonard Chabrowe فى كتاب له بعنوان:

Ritual and Pathos:The Theatre of O'Neill (Lewisburg: Bucknell University Press, 1976), p.171

كذلك أدرك تيمو تيوزانين Timo Tiusanen ذلك بشكل ضمنى فى كتابه **O'Neill's Scenic Images** (Princeton:Princeton University Press,1968)، وفى هذا الكتاب يخص تيوزانين شخصية مارى بالكثير من النقاش، وذلك عند معالجته لمسرحية **رحلة اليوم الطويل فى جوف الليل**. الاقتباسات المأخوذة عن راليه نجدها فى صـ ١٤٢ من كتابه.

8- De Lauretis, **Alice Doesn't**, p.13

٩- للاطلاع على الدراسات التى تعقد مقارنات بين شخصية نينا ليدز وشخصية مارى تايرون أنظر كتاب "تيوزانين" المشار إليه سالفًا الصفحات ٢٢٣،٢٢٤ حيث يرى تيوزانين أن نينا ليست إلا إحدى النسخ المبكرة لشخصية مارى. انظر كذلك كتاب بارلو المشار إليه صـ ٧٠ .

10- Eugene O'Neill, **Strange Interlude,** in **Selected Plays of Eugene O'Neill** (New York: Random House, 1967),p. 395.

الإحالات اللاحقة إلى نصوص أونيل يشار إليها داخل متن الدراسة بوضع رقم الصفحة بين قوسين.

11- Brendan Gill, "Unhappy Tyrones," The New Yorker 62 (12 May 1986): 93-94

12- De Lauretis, **Alice Doesn't,** p.8.

١٣- تصف بارلو فى كتابها **Final Acts** مسودة لافتة لمسرحية **رحلة يوم طويل** نجد فيها أونيل -الذي "كان دائمًا مايستمع إلى الراديو لمتابعة أخبار الحرب"- وهو يحدد ملامح مسرحيته فى صورة محاور حربية متحركة؛ تقول بارلو: "يجسد أونيل هذه الموتيفة العسكرية-أى العائلة باعتبارها أرضًا لمعركة- فى اثنين من العناوين التى اقترحها لهذه المسرحية، وهما: "عصيان اليوم الطويل" The Long Day's Insurrection' وتقهقر اليوم الطويل، The Long Day's Retreat (أنظر صـ ٧٥ من الكتاب). كذلك فإن صورة العائلة التى يدخل أفرادها فى حرب مع بعضهم البعض تتأكد من خلال ذلك التصور عن المرأة باعتبارها المحرض، والرهينة، والمكافأة خصوصًا فى المأساة اليونانية التى اتخذها أونيل نموذجًا له عند كتابته **الحداد يليق بإلكترا** عام ١٩٣١ . ويذكر شيفر أن أونيل قال عن ثلاثية اسخليوس أنها "تنطوى على إمكانات هائلة من شأنها الكشف عن كافة العلاقات الخفية والعميقه فى العائلة" وذلك بشكل أكبر مما نجده فى المآسى اليونانية الأخرى (أنظر صـ ٣٣٦ من كتاب بارلو).

١٤- إن ذلك التصور عن مارى باعتبارها فضاءً، ونقطة التقاء، ورحم يبرز بشكل أكبر من خلال الاسم الذى يختاره أونيل لها. تقتفى كريستيڤا فى كتابها **الرغبة فى اللغة** التطور الذى يطرأ على شخصية العذراء مريم-فى كتابات الكنيسة الكاثوليكية، كما تعثر على تصور أرثوذكسى لها تظهر فيه باعتبارها"اتحاداً"، واتصالاً دون فجوة ودون انفصال، وهو تصور مأخوذ عن صور مختلفة للعذراء مريم، وذلك بوصفها "**فضاءً**" مميزاً، **وحيزاً** حيًا، **وسُلمًا** (شبيه بالدرج الذى يراه يعقوب فى رؤياه)، أو **باباً** (مثل باب الهيكل الذى يراه حزقيال فى رؤياه)، أو **مسكن**" (صـ٢٥٠-٢٥١)

15- Paul De Man, **Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism,** 2nd ed., rev. (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983), p.

214

16- De Lauretis, **Alice Doesn't,** p.125.

17- Barlow, **Final Acts,** p. 76 passim.

18-Toril Moi, **Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory** (New York: Methuen, 1985), p.167.

19- De Lauretis, **Alice Doesn't,** p. 110.

20- Ibid., p.30

21- Ibid., p. 114 (Vladimir Propp, "Edip v Svete Fokklora," **Serja Filolagiceskich nauk,** 9, no. 72 {1944}: 138-75).

22- T.S. Eliot, **The Complete Poems and Plays, 1909-1950** {New York: Harcourt, Brace and World, 1971), p. 52, lines 218-21

23- Sarah Kofman, **The Enigma of Woman: Woman in Freud's Writings,** trans. Catherine Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1985), p.72

24- Kristeva, **Desire in Language,** p. 242.

25- De Lauretis, **Alice Doesn't** , pp.107-8 (Roland Barthes, **The Pleasure of the Text**, trans. Richard Miller {New York: Hill and Wang, 1975}, p.10)

26- Ibid., p. 16.

٢٧- هذا هو ختام المطاف بالنسبة للمسرحيات الواقعية التى تقدم صياغة درامية لحاجة المرأة إلى أن تتمرد، ولكنها تحبط هذه الحاجة. ففى مسرحيتى **السيدة تانكراى الثانية The Second Mrs. Tanqueray** ، ومارجريت فليمنج Margret Fleming على سبيل المثال نجد المرأة التى تعتبر بالمعنى الاجتماعى مذنبة أو مساء إليها تُعاقب / أو تحظى بالنجاة فى النهاية بأن تضحى بأى منهما. تنتحر باولا تانكراى لأنها تعجز عن النظر إلى نفسها باعتبارها زوجة وأم. أما مارجريت فليمنج فتقبل كلاً من زوجها الخائن، والطفل غير الشرعى الذى أنجبه من المرأة التى دمرها. إن مايفعله إبسن فى مسرحية **بيت الدمية** بخصوص مسألة الاختيار تلك يكشف عن رفضه لغلق النص بشكل تقليدى فى المسرحيات "الواقعية" التى تقوم على شخصية امرأة.

الفصل الثانى
نساء أونيل الشبحيات

سوزان بير

درجت الدراسات النقدية على إبراز النزعة المعادية للمرأة فى أعمال أونيل، والتأكيد على عجزه عن رسم صورة للنساء باعتبارهن شخوصًا واقعية تبادل الآخرين مشاعر التعاطف؛ بل فوق ذلك كله باعتبارهن بشراً. ويصادق لوى شيفر Louis Sheaffer على ذات هذا التوجه فى السيرة الجامعة الشاملة التي يسجل فيها أفكاراً لافتة للغاية عن أونيل وتجربته العاطفيه، وإن كان يؤكد فى هذه السيرة على افتقار أونيل إلى البصيرة فيما يتعلق بالنساء، يقول شيفر:

> *يشبه أونيل معلمه ستردنبرج فى خلقه لأغلب شخصياته النسائية إما فى صورة مومسات، أو فى صورة رسل للبلايا والمصائب، أو حتى فى صورة نفوس نبيلة بشكل مطلق. لا يمكن لأونيل أن يمدح المرأة إلا فى إطار مفتعل، ومبالغ فيه، ومناف للواقع.*(١)

ويزعم شيفر أن هذا التوجه المعادى للمرأة عند أونيل يظهر بشكل صريح للغاية، إذ يتم تقديم النساء بشكل متواتر باعتبارهن أدوات لدمار الرجال، ومصدراً للتهديد، بل باعتبارهن فى نهاية الأمر شخصيات سلبية. فضلاً عن ذلك، هناك عامل آخر يزيد الأمر تعقيداً -حسبما يرى شيفر- وهو رغبة أونيل وحاجته إلى أم، أى حاجته إلى كائن يرفده بالعناية، ويكون له ملاذاً وستراً فى هذا العالم. هذا المزيج من الرغبة فى الحماية، والكراهية الناتجة عن ارتباطه بالنساء بشكل يتسم بالتبعية يجعل أونيل بيئة صالحة لظهور مشاعر من قبيل الكراهية، والاحتقار، والعنف؛ وكل هذا يجعله

يقدم النساء ويطرحهن في صياغة رومانسية، وذلك لكى يجردهن من سلطتهن المخيفة التى يتسلطن بها عليه.[2]

على الرغم من تأثير سترندبرج الملحوظ على أونيل، والذى يتبدى فى أعماله، إلا أنه يوجد فارق مهم بين الكاتبين فى تصويرهما للنساء، خصوصًا عندما يقدمن فى هيئة أشباح يسكن حيواتهن ولا يعشقنها، فيغترين عن الذات وعن الآخرين يكتب چيمس روبينسون James Robinson عن أشباح النساء فى مسرحيات أونيل، ويلحظ النسق الخاص "بالغياب النسائى باعتباره حضوراً" (وهو يستخدم هنا كلمات بيتى ماندل Bette Mandl) ذلك النسق الذى يظهر فى كل أعمال أونيل، كما يلقى روبينسون الضوء على العلاقة القائمة بين مسرحية"**رجل الثلج آت**" **The Iceman Cometh** ومسرحية **رحلة اليوم الطويل فى جوف الليل**، ويؤكد على أن أشباح النساء فى مسرحيات أونيل ليست إلا شخوصًا تجريبية تستشرف ذلك الشبح النسائى المكتمل المعالم كما نجده فى شخصية مارى تايرون.[3] وبينما يركز روبينسون على موقف أونيل المتناقض إزاء أمه، وهو مايتجلى فى هذه الأطياف الشبحية النسائية، نجد شيفر وهو يتخذ موقفًا أكثر سلبية فيقول:

> *فى كتابات أونيل نجد أنفسنا أمام جمهرة من الزوجات والأمهات المتوفيات، عشيرة من الأرواح أكبر مما يمكن أن يدركه المرء، والعديد من عضوات هذه العشيرة من الأشباح متن قبل بداية المسرحيات، ولا يشار إليهن إلا بشكل عابر.*[4]

هذه الجمهرة من أشباح النساء تمثل بالنسبة لشيفر "حقيقة تكشف" عن عداء أونيل للمرأة، فأشباح النساء -من وجهة النظر تلك- تمثل دليلاً آخر يدعم وجهة نظر أونيل السلبيه والقهرية إزاء النساء، كما لو كان أونيل هنا قد صاغ النساء فى هيئة أشباح ليهمشهن، وليعوق ضمهن إلى أعماله باعتبارهن شخصيات إنسانية متجانسة.

إلا أننى أطرح وجهة نظر أخرى لهذه المجموعة من أشباح النساء، ألا وهى أن هذه الأشباح النسائية لا تعبر عن عداء أونيل للمرأة، وإنما تعكس تقمصًا وجدانيا empathy لافتًا من جانب أونيل لشخصيات النساء، وذلك فى معاناتهن من الحصار النفسى والاجتماعى، بل فى تجريدهن من حقوقهن ومايصحبه من ألم، بل أحيانًا من إلتباس. هذا التقمص الوجدانى من جانب أونيل يبتعد به -حسبما أرى- عن المحاكاة الحرفية لسترندبرج، ويجعله أكثر قربًا من إبسن الذى نجد صدى موقفه النسوى المبدئى فى صياغة أونيل لشخصيات النساء. أدرك إبسن وكتب بشكل متحمس عن تجريد النساء من حقوقهن وعزلهن؛ ففى مسرحيات مثل **أعمدة المجتمع** **Pillars of Society** ، **والأشباح** **Ghosts** ، **وهيدا جابلر** **Hedda Gabler**، **والسيد البنّاء** **The Master Builder** يلقى إبسن الضوء على مشاعر المعاناة والغضب التي يجوز فيها النساء نتيجة لوجودهن فى دائرة الشبحية ghostliness ، كما يلقى الضوء أيضًا على الصدمة التي يتلقاها الرجال عندما يدركون حقيقة الوضع القهرى للنساء في المجتمع؛ ويتضح لنا ذلك فى شخصية كونسول بيرنيك Consul Bernick فى مسرحية **أعمدة المجتمع** حيث يتحقق من أن النساءهن بكل بساطة غير مرئيات بالنسبة للرجال، فهن لسن إلا أشباحًا؛ ففى نهاية المسرحية يقول بيرنيك لأخته: "...يبدو لى كما لو أني لم أرك بشكل فعلى طوال هذه السنين."، وترد عليه لونا Lona -التي تمثل المحور الأخلاقى لهذه المسرحية- قائلة: "بإمكانى تصديق ذلك. فمجتمعك هذا ليس إلا نادٍ للعزاب أنتم لا ترون النساء."[٥] مثله مثل إبسن يؤكد أونيل على حالة الإزاحة displacement التي تعانيها النساء فى مجتمع يسبغ القيمة على الذكورة والسلطة الذكورية، ويزدرى السلطة السياسية والشخصية للنساء. وإن كان الحيز والسياق فى هذا الكتاب لا يسمحان بتقديم دراسة مفصلة، إلا أننى سأفحص عدة مسرحيات نجد فيها هذه الشبحية النسائية والتى لا تعكس كراهية أونيل للنساء بقدر ماتكشف عن تقمصه الوجدانى لشخصياتهن.

يرجع احساس أونيل بما تعانيه النساء من انعزال -وهو مايظهر على وجه الخصوص فى صورة متكررة فى أعماله تظهر فيها المرأة وهى محاصرة داخل بنية ذكورية- إلى

تجربته مع أمه التى عانت كثيراً. (وهنا أتفق مع فرضية شيفر بأن أونيل كاتب تعكس أعماله سيرته الذاتية.) ومايقوله ديون أنتونى Dion Anthony فى مسرحية **الإله العظيم براون** ليس إلا لسان حال أونيل نفسه؛ يقول أنتونى: "أمى؟ إنى أتذكر فتاة حلوة وغريبة تشى عينيها بالانفعال والاضطراب كما لوكان الله قد احتجزها فى غرفة مظلمة دون أى تفسير." (٦) ويلفت كل من آرثر وباربارا جيلب Arthur and Barbara Gelb انتباهنا بشكل ذكى إلى تصورات أونيل عن أمه باعتبارها فتاة محتجزة فى غرفة مظلمة، كما يشيران إلى تأثر أونيل بمسرحية **سوناتا الشبح** لسترندبرج، والتى نجد فيها شخصية "مامى" Mummy تحتجز داخل غرفة مظلمة. ويشير كل من آرثر و باربارا جيلب إلى أن أونيل أخبر أحد أصدقائه حالما رحلت أمه قائلاً: "لقد عاشت فى غرفة نادراً ماغادرتها -ولعل هذا يجعلها إلى حد ما- قريبة الشبه بشخصية "مامى" Mummy." (٧) وهكذا فإن القوة الفاعلة وراء تلك الصورة التي يبتدعها أونيل عن المرأة المحاصرة والمحتجزة- هذه القوة وليدة خبرته الشخصية مع أمه التى عانت من الاحتجاز والعزل داخل غرفة، هذا فضلاً عن أنها وليدة النموذج الدرامى الذى أبدعه سترندبرج والمتمثل فى شخصية "مامى" المحتجزة داخل غرفة. إلا أن أونيل يعدل من هذه الموتيفة السترندبرجية والخاصة بالمرأة المحاصرة لكى يعبر من خلالها عن المرأة الشهيدة لا المرأة المتدنية، ولكى يعبر عما تعانيه من حصار وقهر وظلم، لا ليعبر عن افتقارها إلى القيمة.

إن شبح الأم فى مسرحية **رغبة تحت شجر الدردار** على سبيل المثال يبرز توجه أونيل المتعاطف إزاء ماتعانيه النساء من عزل، وإهدار لطاقاتهن. وقد علق الكثير من الكتّاب على أهمية شجر الدردار باعتباره رمزاً للمعاناة الأموية، ذلك أن "أشجار الدردار الضخمة "تلك" تشبه نساء مستنفذات القوة، وهن يسندن أثدائهن المرتخية، وأيديهن، وشعرهن" على سطح المنزل، و"عندما يهطل المطر تتساقط دموعهن بشكل رتيب لتتعطن فوق القرميد الذى يغطى سطح البيت." (٨) هذه الكائنات الخائرة والمفتقرة إلى الحياة تشبه أم "إبين" Eben الذى يتذكر أنها عانت نفس مشاعر الخوار والاستنفاذ، فقد دفع بها زوجها ذو الإرادة الحديدية إلى الموت. والآن يعد

"إبين" مسكونًا بروح أمه، وتلك الروح أو الشبح تعلم "إبين" بكل ماجازت فيه فى حياتها من قسوة، وحرمان، وحياتها تلك كانت موضع تجاهل من الابن عندما كانت أمه على قيد الحياة؛ يقول إبين:

لقد بدأتُ فقط بعد موتها التفكير فى حياتها، فأنا الآن أقوم بالطهى، وأؤدى أعمالها، وهذا ماجعلنى أقترب منها، وأعانى معاناتها-إلا أنها عادت لتساعدنى، عادت لتسلق البطاطس، وتقلى لحم الخنزير-عادت لتخبز البسكويت- عادت لاهثة لتحرك نار المدفأة، وتحمل الرماد وعيناها تدمع وتدمى من جراء الدخان، كما تقوم بحرق الخشب بذات الطريقة التي اعتادتها. إنها لازالت تأتى -وتقف بجانب الموقد هناك فى المساء- إنها لا تدرك أن الموت هو نوم طبيعى، ورقاد فى سلام. إنها لا تستطيع أن تتعود الحرية- حتى فى قبرها. (١٤٣)

مرة أخرى يبرز أونيل ماتعانيه النساء من حصار جسدى وروحى، والفكرة هنا تبدو لافتة للغاية إذ إن الموت نفسه لا يمنح النساء السلام أو الحرية.ويبدو هنا أن أونيل يريدنا أن نرى العلاقة المباشرة بين استغلال الأم فى حياتها، وماتعانيه روحها من عدم سلام وراحة بعد الموت: فتلك المرأة التى درجت على أن تكون أمَة لزوجها تبقى رهينة قيودها دائمًا، وهو ماتشى به روحها القلقة غير المستقرة.

تكشف مسرحية **آنا كريستى Anna Christie** أيضًا نمطًا مشابهًا للقيود التى تكبل الأم فى مسرحية **رغبة تحت شجر الدردار**، وإن كانت عملية الإذلال فى حالة آنا تؤدى بها إلى الانغماس فى الدعارة بدلاً من الموت. وهنا نجد صورة أخرى لامرأة دمرت وحوصرت على أيدى الرجال؛ فعندما تحكى لنا آنا قصة انهيارها الأخلاقى تؤكد على أن عملها كمربية فى بداية حياتها لم يبث فيها سوى مشاعر الحصار والعبودية؛ فهى تقول:"لقد تم احتجازى كما يحدث فى السجن -فقد كنت أرعى أطفال الآخرين- واستمع إليهم وهم يصرخون ويبكون نهاراً وليلاً-ذلك فى حين كنت أرغب فى الخروج- لقد كنت وحيدة-وحيدة كالجحيم! {وبصوت بدا عليه الإرهاق المفاجئ} لذا تركت كل

شئ فى النهاية. مافائدة أى شئ؟" [٩] ويتضح لنا هنا أن ممارسة الدعارة بالنسبة لآنا بدت كما لوكانت طوق النجاة من هذه الحياة المكبلة؛ وكما تقول هى بنبرة تأكيدية: "لم أكن لأحتمل الاحتجاز فى أى مكان" (٧٦) إلا أنه لا يتضح لنا فى نهاية المسرحية ما إذا كان زواج آنا من "مات بيرك" Mat Burke سيكون بمثابة خلاص لها، أم أنه ليس إلا فخًا آخر: الأمر المؤكد أن هذه النهاية توحى بأن القدر سوف يسود بغض النظر عن آمال وحاجات هذه المخلوقات البشرية التافهة. إن شخصيات "آنا"، و"مات"، ووالدها -مثلها مثل الجماهير الغفيرة من البشر الذين يمثلونها- ينجرفون فى بحر متقلب، ويقعون فريسة لسخرية القدر، لا يصحبهم إلا ذلك الصوت المكتوم والنائح لصفارة السفينة" (١٦٠)، وأصوات الحزن الشبحية والمخنوقة.

إن الطابع المبهم الذى يكتنف تصوير أونيل لشخصية آنا والشخصيات المشابهة لها يمثل ملمحًا آخر من ملامح الشخصيات النسائية الشبحية عند أونيل، وهو ملمح مرجعه أيضًا تجربة أونيل مع والدته. فى إحدى المرات التي تحدث فيها أونيل عن إدمان أمه للمخدرات أشار إلى انسحاب أمه من الحياة تحت تأثير المورفين باعتباره "نوعًا من التواجد فى دائرة الشفق"، وهى عبارة تستدعى إلى الذهن كل الشخصيات النسائية المكروبة والهائمة التى نناقشها هنا؛ فعندما نفكر فى آنا كريستى وهى تفقد ذاتها وراء الضباب الكثيف الذي يغطى البحر، أو نفكر فى مارى تايرون وهى تهيم كالشبح الحزين داخل بيتها الذى هو بمثابة زنزانة-عندما نفكر فى كل هذه الشخصيات نرى ذات الطابع الحلمى والشفقى المبهم. إن حالة الوجود المعلق the state of being “in-between” التى يمثلها الشفق هى الظرف ذاته الذى توجد فيه هذه الشخصيات النسائية الشبحية والمعزولة، فهن أبداً لا يقر لهن مقام، فهن مثل أولئك "البشر الضبابيون" الذين يشير إليهم إدموند فى حديثه الطويل عما يعتريه من شعور بالاغتراب. إن مايميز كل شخصيات أونيل الشبحية أنها عاجزة عن الانتماء، ويتوجب عليها دائمًا أن تشعر بأنها مهمشة، ومحاصرة داخل دائرة الشفق التي يفرضها الشعور بالاغتراب. [١٠]

يتضح لنا ذلك بشكل غاية فى الوضوح فى مسرحيتى **زيت الحيتان Ile** ، **ورحلة اليوم الطويل فى جوف الليل**؛ وهاتان المسرحيتان - دونًا عن كل مسرحيات أونيل-تلقيان الضؤ على أكثر الملامح دلالة فى الشخصيات النسائية الشبحية، وهو مايجعلهما جديرين بالاهتمام الشديد. فى مسرحية **زيت الحيتان** - وهى مسرحية عن البحر- يطرح أونيل أول صورة فى سلسلة الشخصيات النسائية الشبحية، وذلك من خلال شخصية السيدة كينى Mrs. Keeney زوجة الكابتن كينى المسكونة بالاضطراب والتوتر؛ وموقف هذه الشخصية هنا يشبه موقف مارى تايرون وما آلت إليه: مثلما كان حال مارى، حلمت السيدة كينى بحياة رومانسية ملؤها اللذة والمغامرة، وهو ماظنت أن زوجها قادر على إمدادها به. لقد انضمت إلى زوجها فى رحلة لصيد الحيتان فى منطقة القطب الشمالى، وتوهمت أنهما سيتقاسمان المتعة والإثارة فى هذه الرحلة البحرية. لكن عندما تبدأ المسرحية نجد السيدة كينى وهى على حالة الجنون، وتفتقر إلى أى معونة نتيجة لا نعزال السفينة فى تيه من الجليد والصمت. وهى تجد نفسها فى معركة ضد زوجها، وهى معركة تقوم على الإرادة والرغبة؛ فالزوج يدفعه طموحه للعودة إلى الوطن ومعه زيت الحيتان. هذا الطموح يدفعه دائمًا للابحار بسفينتة إلى الأمام، أما السيدة كينى فترجوه العودة إلى الوطن حيث أسباب الراحة الأساسية التى كانت تعودت عليها. الأهم من هذا كله أن السيدة كينى كانت ترغب فى الاتصال بنساء أخريات. ولكنها مثل سجين محتجز داخل تلك الزنزانة العائمة التى يحركها زوجها ليست إلا ضحية لذاته المتضخمة، وكبريائه، وهى سمات سيكتب عنها أونيل لاحقًا باعتبارها سمات ذكورية أساسًا.

وهكذا تمثل شخصية السيدة كينى البادرة الأولى فى كتابات أونيل لذلك النمط من النساء المحاصرات، وهو نمط يعود إليه فيما بعد من خلال شخصيات أخرى. إن السيدة كينى تمثل النمط الأصلى للشبحية الأنثوية، فهى بلا مكان تنتمى إليه، ومكروبة، ولكنها عاجزة عن تغيير مصيرها. وعلى الرغم من أن المسرحية تركز على سعى الكابتن للحصول على زيت الحيتان الثمين بالنسبة له إلا أن التوتر الدرامى المحورى فى المسرحية ينبع من الصراع بين مايريده هو، وماسوف ينقذ زوجته من

الجنون. فى بداية المسرحية يُقدم الكابتن كينى للجمهور فى صورة ذلك الرجل الذى لا يلين والمسكون برغبته بشكل همجى، والذى يدفع بزوجته إلى الجنون فى خضم هرولته نحو إحراز هدفه. إن الحوار الافتتاحى بين الخادم، و"بن" "Ben" -صبى الكابينة- يضع أمامنا المشكلة الدرامية الأساسية، ويعمق فهمنا لطبيعة الصراع بين الزوج والزوجة. يتباكى الخادم على تصرفات الكابتن، ويبدى عجبه إزاء "هذا الرجل المجنون الذى يصحب زوجته -التى طالما كانت رقيقة وجميلة- فوق سفينة عفنة من سفن صيد الحيتان متجهًا بها إلى بحار القطب الشمالى" حيث "يمكن أن تفقد الزوجة عقلها إلى الأبد، لأن الأمر المؤكد أنها لن تصبح كما كانت من قبل." وتجاوبًا منه مع ذكريات الخادم عن السيدة كينى قبل إصابتها بالجنون يتذكر "بن" قائلاً: "(بحزن) لقد اعتادت على أن تكون غاية فى اللطف معى -{تتسع عيناه ويزحف عليهما الفزع} ولكنها أصبحت- ماهى عليه الآن." وهكذا تساعدنا كل من هاتين الشخصيتين فى استحضار صورة السيدة كينى قبل انهيارها، كما لو كانا يُريانا صورة لذاتها الأولى، "الحية" حتى يمكننا إدراك الفارق عندما تظهر أمامنا السيدة كينى فى صورتها الشبحية. وهذا الاستحضار الوجدانى للسيدة كينى من جانب هاتين الشخصيتين يشير إلى أن السيدة كينى كانت لديها تبريراتها لما أصابها من هلع وخوف، وهو مايتضح فيما يقوله الخادم: "من العجب أن سفينتنا لا تعج بالمجانين في وجود هذا الجليد اللعين طوال الوقت، وهذا السكون الكثيف للغاية حتي أنك تخشى أن تسمع صوتك." (١١)

عندما نلتقى بالسيدة كينى نتحقق من صدق الوصف السابق، ونكون على استعداد لتقبل حقيقة أن حالتها الحالية هى نتيجة لتطورات سابقة استغرقت وقتًا من الزمن، فنحن هنا نراها فى وضعها المأزوم، وهى عند نقطة الانهيار. وإن كانت ملامحها الحالية تحمل آثاراً لما كانت عليه قبلاً ("فهى امرأة صغيرة الحجم، تحمل وجهًا صغيراً وجميلاً، وهى متشحة بالسواد")، فإننا نرى أيضًا أمارات التوتر الواضح بادية عليها، فعيناها "حمراوان من البكاء، ووجهها مشدود وشاحب" (١١٧). الأهم من ذلك كله أنها تبدو مُمسكَة فى قبضة "خوف غير محدد"، وتقف ساكنة "تشبك يديها ثم تفكها بشكل عصبى" (١١٨). عند هذه اللحظة لا يمكننا تجاهل تشابهها مع

ماري تايرون، التى كانت حركة يديها العصبية من بين الأمور التى أبرزها أونيل فى الإرشادات المسرحية:

إن مايلفت انتباه المرء بسرعة هو عصبيتها البالغة. فيداها لا تثبتان على حال، فقد كانتا فيما مضى جميلتين بأصابعهما الطويلة المسلوبة، إلا أن الروماتيزم أصاب المفاصل، وثنى الأصابع، فأصبحت الآن عاجزة ودميمة المنظر. ومنظرها يجعل المرء يتجاهل النظر إليها، وذلك لوعينا بحساسيتها إزاء منظرها، وإحساسها بالذل لعجزها عن التحكم فى الحركة العصبية التى تنتاب هذه الأصابع وتلفت الانتباه إليها. (١٢)

ويمكن أن نرى المشابهة فى الرؤية التى تنطوى عليها كل من الشخصيتين: فأمامنا هنا امرأتان، كلاهما مضطرب، ومطحون، ومحاصر من قبل ظروف لا يفهمانها؛ لقد جرحتهما الحياة، وأيديهما القلقة والمتلعثمة تعبر عن قوة الحياة التى سحبت منهما بشكل همجي. تعاني المرأتان الخوف، وخوفهما هذا غير قابل للتسمية والتحديد، وهذا الخوف يجعلهما عاجزتين عن استخدام صوتيهما للسيطرة على توترهما. كذلك فإن حالتهما الروحية-على اعتبار أنهما فقدا روحيهما- ترتبط بعجزهما عن استخدام اللغة لتجسيد المعنى.

تتضح حالة فقدان الحياة التى تعانيها السيدة كينى من شكواها المستمرة من الجليد، والصقيع، بل شكواها من السكون المروع الذى يصيب المرء بالصمم. تستدعى ملاحظات السيدة كينى وعباراتها الصور نفسها لدرجة أننا يمكننا أن نعتبر هذه الملاحظات والعبارات وكأنها تشكل قراراً أو مذهبًا refrain لأغنية خاصة بها، وهذه التقنية استخدمها أونيل بعد ذلك بسنوات عديدة، وذلك عندما كتب مسرحية **رجل الثلج آتٍ The Iceman Cometh** . إن الخط العام فى السطور التى تتلوها السيدة كينى يعزف الأفكار المتكررة نفسها؛ فعندما يحاول كينى أن يهدئ من روعها تجيبه بشكل هيستيرى قائلة: "آه، لا يمكننى احتمال ذلك! لا يمكننى احتماله بعد الآن!-كل هذه الهمجية المروعة، وكل هؤلاء الرجال الهمجيين، وهذه السفينة

البشعة، وهذه الغرفة التي تتخذ شكل الزنزانة، والجليد الذى يلفنا من كل جانب، والسكون. (١٢٥) وبعد بضع لحظات تقول السيدة كينى:

> *لن أحتمل ذلك -لا يمكننى احتمال ذلك-فأنا محاصرة داخل هذه الحوائط كسجينة... عد بى إلى البيت يادافيد! لم يعد بإمكانى التفكير؛ أشعر وكأن الصقيع والسكون قد أطبقا على عقلى. أنا خائفة. عد بى إلى البيت!* (١٢٦-١٢٧)

مرة أخرى عندما يشير "كينى" بفزع إلى تلك النظرة الزائغة فى عينيها، وهى نظرة لم يسبق له أن رآها تجيبه: "{تضحك بشكل هستيرى} إنه الثلج والصقيع والسكون-بإمكانهم أن يجعلوا أى امرئ يبدو غريبًا" (١٢٧). ثم تكرر الصور ذاتها، وذلك عبر المشاهد التى نرى فيها الصراع بين الزوج والزوجة، والسيدة كينى هنا من خلال اللعنة الحادة القوية يبدو وكأنها تريد أن تنقل إلى زوجها الفزع الذى تستشعره داخل جدران الثلج والصمت المحيقة بها، والتى تقف علامات على جنونها المتزايد.

تمثل لحظات السكون بالنسبة لمارى تايرون أيضًا علامات على حصارها وعزلتها الشبحية؛ ففى المشهد الثانى من الفصل الثانى من مسرحية **رحلة اليوم الطويل فى جوف الليل** عندما بدأت مارى الانزلاق بشكل كامل فى دائرة اللامبالاة الشفقية نجد سطور الحوار وقد تم تقطيعها من خلال سكنات مختلفة، على وجه الخصوص ماأسماه أونيل بـ"السكون "المطبق" "dead" silence"، كما لو أنه أراد التأكيد على الطابع السقيم، والبائس، والخاوى لهذه السكنات. وهكذا يتواشج كل من العزلة والموت فى أذهاننا. تتحدث مارى تايرون عن البيت برؤية تشو بها المرارة، وهو مايتضح فى المسرحية عندما تقول: "من غير المعقول أن نتوقع "بريدجيت" Bridget و"كاثلين"Cathleen أن يسلكا كما لو كان هذا البيت بيتهما. إنهما يدركان أنه ليس بيتهما كما ندرك نحن ذلك أيضًا. فهو لم يكن كذلك، ولن يكون." ثم يسبق حديثها التالى "صمت مطبق"، ثم تعاود الكلام "بذات النبرة الانعزالية" قائلة لتايرون:

لا ،لا . . .لم يكن أبداً بيتًا . فقد كنت دائمًا تفضل الملهى أو البار. وبالنسبة لى دائمًا ماأشعرنى هذا البيت بالوحدة تمامًا كما يشعر المرء بذلك فى غرفة قذرة بإحدى فنادق الليلة الواحدة. لا يمكن للمرء أن يشعر بالوحدة فى بيت حقيقى. (٧٢)

يتزايد شعور مارى تايرون بالعزلة على مدار المشهد، ثم يحدث "صمت مطبق" آخر قبل المكالمة التليفونية التى تقاطع شرود مارى، والتى يعلم تايرون من خلالها بإصابة ادموند بمرض السل. هذه السكتات الصريحة تميز العملية الدرامية وتزيدها وضوحًا، ذلك لأن السكون هو بيئة مارى الطبيعية. هذا الصمت فى حياة مارى بالإضافة إلى كل مايذكرها بوحدتها وحصارها، واحساسها المتنامى باللامبالة، والجدب العاطفى كل هذا يتشابه مع شعور السيدة كينى بالتعاسة إزاء الجليد، والصقيع، والصمت المرأتان كلاهما محاصر داخل خواء يعجزان عن فهمه، ولكنه -بالنسبة لهما- يهدد حياتهما؛ إلا أن الصمت -أكثر من أى شئ آخر- هو العدو بالنسبة لهما.

هذا الملمح المرتبط بحصار النساء يعد علامة على النزعة النسوية الأولية عند أونيل. تميل النساء -حسبما لاحظت نانسى رول جولد برجر Nancy Rule Goldberger وزميلاتها-إلى تأسيس إحساسهن بذواتهن، وبمكانهن فى العالم على أشكال المجاز المرتبطة بالاستماع والتحدث أكثر من تلك المرتبطة بتكوين الصور visualizing، ترى جولدبرجر والباحثات اللاتى اشتغلن معها أن الإحساس بالصوت والإدراك العقلى أمران لا ينفصلان بالنسبة للنساء.[١٣] يستشرف أونيل فى مسرحياته هذا الفهم لطبيعة النساء المختلفة عندما يقدم كلاً من السيدة كينى، ومارى وهما يتباكيان على فترات الصمت التى تتخلل حياتهما، وكذلك عندما يركز انتباهنا على عجز النساء عن امتلاك صوت يخصهن.

يكشف أونيل أيضًا فى مسرحياته عما يمكن أن نسميه اليوم بـ "الوعى النسوى" feminist consciousness، وذلك فى تقديمه لمفهوم السيدة كينى عن فكرة البيت، وتعبيرها عما يعنيه البيت بالنسبة لها. إن التشوق للعودة إلى البيت -بالنسبة

للسيدة كيني- له معنى خاص جداً إذ يعنى العودة إلى مكان يمكنها فيه أن تجد العزاء فى صحبة نساء أخريات. تصرخ السيدة كينى قائلة: "{بصوت حاد} أريد العودة مرة أخرى إلى البيت القديم لأرى مطبخى مرة أخرى، وأسمع صوت امرأة تتحدث إلىّ، وأكون قادرة على مبادلتها الحديث"، وفى حديثها التالى تربط السيدة كينى بين احساسها بالانفصال عن صحبة النساء وماتجده فى ذلك من عزاء، واحساسها بالشبحية والموات، فهى تقول: "عامان. إن هذا ليبدو فترة طويلة للغاية-كما لو أنى مت ولن يمكننى العودة مرة أخرى" (١٢٨-١٢٩). إن ذاتها الحقيقية-التى تجد تحققها فقط فى ذكرياتها عن البيت واستدعائها له-يبدو كأنها تتلاشى تحت ضغط عزلتها عن النساء الأخريات. تقول السيدة كينى: "إن ذاكرتى تنسرب من بين يدىّ-هنا فى الثلج"، ثم تبدو وكأنها تبذل مجهوداً لتتصور بيتها كما يمكن أن يكون الآن. ثم تقول كما لو كانت فى حلم:

> *إننا الآن فى يونيو. سوف تزهر نباتات الليلك فى الفناء الأمامى-وكذلك الأزهار المتسلقة على التكعيبة جهة البيت سوف تظهر براعمها. {وفجأة تغطى وجهها بيديها وتبدأ فى النشيج والبكاء.}* (١٣٠)

من خلال بقايا هذا الصوت المكتوم يمكننا تكوين صورة عما تعانيه من بؤس وألم نتيجة لانفصالها عن كل صور الطبيعة التي تمثل "البيت" بالنسبة لها؛ فالصور المرتبطة بالورود المزهرة، ونبات الليلك تتداخل مع فكرة "صوت امرأة تتحدث إلىّ" (١٢٨)، وهو الصوت الذى يبث فيها الدفء ويعود بها إلى الحياة ويجعل ذاتها تزهر وتتفتح. إلا أن إرادة زوجها التى لا تلين تعوق هذا التشوق للحياة من جانبها، وتكشف لنا اللحظات الأخيرة من المسرحية عن هبوط السيدة كينى إلى هاوية الجنون؛ فعندما ينزل الستار نجدها وحيدة على الخشبة تعزف على الأرغن "بشكل محموم، فتخرج نغمات متنافرة" وذلك فى حين "تتحرك أصابعها أسرع وأسرع" فوق أصابع الأرغن(١٣٤): لقد تشوشت موسيقا ذهنها وأصابها الارتباك.

تقدم شخصية ماري تايرون بشكل مشابه، ذلك أن ماري أيضًا تتحدث عن وحدتها مراراً وتكراراً. ويبدو أنها تفتقر إلى صديقات، فنجدها تلجأ إلى تناول الشراب مع كاثلين Cathleen، وهو مايعبر عن احتياجها الماس والشديد للرفقة. وعلى الرغم من معرفتنا بأن الاثنتين ليستا بالصديقتين الحميمتين، إلا أننا نجد ماري "تتحدث إلى كاثلين بألفة مشوبة بالثقة كما لو كانت هذه الفتاة صديقة قديمة وحميمة" (٩٧-٩٨). ويبدو هنا أن ماري تحاول أن تجد لنفسها تلك الصحبة الجيدة التي تتخيل أن زوجها وأبناءها يحظون بها في الملاهي والبارات. إلا أن أونيل يكشف لنا ماكنا قد استشعرناه، وهو أن ماري تستغل صحبة كاثلين لارتياعها من الوحدة؛ يقول أونيل: "في الحوار التالي كله تقريبًا يتولد لدينا الإحساس بأن ماري تحتفظ بكاثلين معها لمجرد الرغبة في الاستمرار في الحديث"(٩٨). والرغبة في الحديث هنا من جانب ماري تنبع من إحساسها المستمر بالاغتراب باعتبارها زوجة لتايرون؛ تقول ماري: "لم أشعر قط أنني على سجيتي وأنا في المسرح...لم يكن هناك الكثير المشترك بيني وأولئك الذين كانوا في صحبة تايرون، وكذلك كان الحال بالنسبة لأولئك الذين كانوا في صحبة ثايرون، وكذلك كان الحال بالنسبة لأولئك الذين كانوا فوق الخشبة..فحياتهم ليست حياتي"(١٠٢). وهكذا تذكرنا ماري بالشرخ القائم بينها وبين ثايرون، وهو شرخ غير قابل للإصلاح: فهما لا يتشاركان "الصحبة" بالمعنى الذي تستخدم به ماري الكلمة، وبمعنى الفهم والهدف المشتركين أيضًا. إنهما -مثل السيدة كيني وزوجها- يسكنان ذات المكان دون أن يتشاركا أرواحهما.

تربط ماري -وهي تشبه في ذلك السيدة كيني- بين السعادة ومجموعة متخيلة من الصديقات، وهي أيضًا تتشوق إلى هذه الصحبة المهمة بالنسبة لها. ففي الفصل الثاني نجدها تتمنى بنبرة متشوقة: "لو كان هناك منزل صديقة يمكنني زيارتها لنتضاحك ونتبادل النميمة لبعض الوقت"؛ لكنها تتذكر بشئ من المرارة قائلة:"لكن لا يوجد بالطبع. ولم يكن أبداً هناك" (٨٥-٨٦). ثم تروي لنا ماري قصتها المريرة عن فقدانها لصديقتها:

لقد كان لى فى بيت الراهبات صديقات عديدات. وكانت لهذه الفتيات عائلات تعيش فى بيوت جميلة. وكنت اعتاد زيارتهن كما اعتدن زيارتى فى بيت أبى. لكن الأمر الطبيعى أننى بعد أن تزوجت من ممثل -وتعرف كيف كان حال الممثلين فى أعين الناس آنذاك- أدارت لى الكثيرات ظهورهن. ثم بعدما تزوجنا بفترة قصيرة ظهرت فضيحة تلك المرأة عشيقتك التى كانت تلاحقك. منذ تلك اللحظة وجميع صديقاتى القدامى إما رثين لحالى، أو تجاهلونى تمامًا لحد اعتبارى ميتة. (٨٦)

تعد كلمة "ميتة" هنا مناسبة: فمارى تكشف لنا -من خلال لا وعيها عما آلت إليه، حيث صارت روح معذبة وضائعة ستضحى- بكلمات تايرون- مجرد "شبح مجنون" وذلك حالما يحل المساء (١٢٣). إلا أن احساس مارى بفقدانها لصديقاتها المقربات ليس إلا جزءاً من احساسها بذلك الانخلاع الشبحى؛ ومن بين الرموز المهمة للغاية والدالة على انعزالها مانجده فى محاولتها التحدث إلى العذراء مريم وعدم قدرتها على ذلك لافتقارها إلى صوت. يمثل خيط العزاء هذا-بما يمثله من لمسة أنثوية شافية-واحداً من الأحلام الأخيرة التي يجب على مارى التنازل عنها فى هذه الليلة التي ينكشف فيها الوهم. وفى السابق كانت لدى مارى القدرة على تخيل "يومًا ما" سيكون كل شئ فيه حسن؛ تقول مارى:

....يومًا ما عندما تصفح عنى العذراء مريم وتعيد إلى ايمانى بمحبتها ورأفتها، ذلك الإيمان الذى كان لى أيام الدير، وعندما أتمكن من معاودة الصلاة لها -وعندما ترى أنه ليس بإمكان أحد فى العالم أن يؤمن بى ولو لحظة، عندئذ ستثق هى بى، وبمعونتها سيصبح الأمر سهلاً. سوف أسمع نفسى وأنا أصرخ من شدة الألم، وفى الوقت ذاته سوف أضحك لأننى سأكون واثقة جداً من نفسى. (٩٤)

هذا هو حلم مارى عن حياتها الجديدة، تلك الحياة التي تستطيع فيها مغالبة ألمها وعذابها وذلك من خلال محبة العذراء ورأفتها. وليس من قبيل المصادفة هنا أن مارى

تشترك مع العذراء فى اسمها، ذلك أن العذراء مريم تعكس القوة والمحبة والشجاعة التى فقدتها جميعًا. العذراء هى روح مارى الضائعة، وهى ذلك الجزء من ذاتها الذى أسكتته. تكمن واحدة من تلك اللحظات المؤثرة للغاية فى المسرحية فى محاولة مارى الصلاة إلى العذراء وعجزها عن ذلك لافتقارها إلى صوت. فهى تسخر من نفسها قائلة. "هل تتوقعين العذراء المباركة أن تخدعها كلمات تتلوها مدمنة شريرة وكاذبة! لا يمكنك الاختباء منها!" (١٠٧). تحتقر مارى نفسها بعد أن عجزت عن استعاده هذه العلاقة الثمينة مع العذراء، وبعد أن عجزت عن مخاطبة هذا المثال الأنثوى المطلق. إنها تشعر بالانحطاط لعدم استحقاقها التحدث إلى العذراء. وهكذا فقدت ملاذها الأخير، وهذه "الصديقة" الوحيدة التى يمكن أن تتحدث اليها.

تمثل كل من السيدة كينى ومارى تايرون الصور التي يرسمها أونيل ليعبر من خلالها عن الاغتراب الشبحى، وهجران الذات؛ تعبر هاتان المرأتان عن تعاطف أونيل مع النساء اللاتى اغتربن عن ذواتهن، وعن قدراتهن، وقواهن الكامنة، ويتضح ذلك من خلال إبراز مايعتريهما من مشاعر الموت، والعزلة، والافتقار إلى القيمة، وماتتعرضان له من إسكات لصوتيهما. عندما تجلس السيدة كينى وحيدة، تدق أصابعها بجنون على أصابع الأرغن، وعندما تطوف مارى البيت "كشبح مجنون" كما تنبأ لها تايرون فإنهما هنا يحققان ذات النمط الذى رآه أونيل فى أمه التي كانت ضحية هى الأخرى. إن مايلفت الانتباه -إذن- ليس نزعة أونيل المعادية للمرأة، وإنما تقمصه الوجدانى لمشاعرها. إن هاتين المرأتين بمزاجهما الشفقى المبهم يعبران عن حالة الفقد الهائلة التي رآها أونيل فى حياة أمه. كذلك يبدو أونيل (ويشاركه فى ذلك قلة من كتاب الدراما الرجال) مدركًا بشكل خاص لحاجة النساء لبعضهن البعض، وحاجاتهن كذلك إلى المشاركة بأصواتهن فضلاً عن تشاركهن فى حيواتهن.

الهوامش

1- Louis Sheaffer, O'Neill: **Son and Artist** (Boston: Little, Brown, 1973). p. 500.

2- Ibid., p. 501.

3- James A. Robinson, "Ghost Stories: Mary Tyrone and **Iceman's** Absent Women," Paper delivered at the Eugene O'Neill Conference ("Eugene O'neill: The Later Years"), 31 May 1986.

4- Sheaffer, **O'Neill,** p. 500.

5- Henrik Ibsen, **Pillars of Society, in The Complete Major Prose Plays,** trans. Rolf Fjelde (New York: Farrar, Straus, Giroux, 1978), p. 117.

6- Arthur and Barbara Gelb, **O'Neill** (New York: Harper and Brothers, 1962), p. 11.

7- Ibid., p. 11.

8- Eugene O'Neill, **Desire Under the Elms,** in **Nine Plays by Eugene O'Neill** (New York: Modern Librarry, 1954), p. 136. Subsequent references are cited parenthetically by page number in the text.

9- Eugene O'Neill, **Anna Christie, in Anna Christie, The Emperor Jones, The Hairy Ape** (New York: Random House, Vintage ed., 1972), pp. 132-33. Subsequent references are cited parenthetically by page number in the text.

10- O'Neill, **Long Day's Journey into Night** (New Haven: Yale University Press, 1955), pp. 153-54. Subsequent references are cited parenthetically by page number in the text.

11- Eugene O'Neill, **Ile,** in **Seven Plays of the Sea** (New York: Random House, Vintage ed., 1972), p. 115. Subsequent references are cited parenthetically by page number in the text.

12- Mary Field Belenky, Blythe McVicker Clinchy, Nancy Rule Goldberger, and Jill Mattuck Tarule, **Women's Ways of Knowing: The Development of Self, Voice and Mind** (New York: Basic Books, 1986).

الفصل الثالث

المسرحة والآخرية في كل أولاد الله لهم أجنحة

بيتى ماندل

عندما تقرر عرض مسرحية يوجين أونيل **كل أولاد الله لهم أجنحة** على مسرح "البروفنستاون بلاى هاوس" Provincetown Playhouse عام ١٩٢٤ ظهرت آراء مسبقة تصفها بأنها مسرحية عن اختلاط الأجناس miscegenation نجد فيها الممثلة البيضاء مارى بلير وهى تقبل يد الممثل الأسود بول روبسون، وكان من شأن هذه الآراء أن تثير الغضب والحنق. وعلى أثر ذلك تعرض أونيل-مع العديد من أفراد الفرقة الآخرين-لخطابات مزعجة، وتهديدات باتخاذ إجراءات قانونية. وكان كينيث ماكجووان Kenneth Macgowan قد علق على ذلك لاحقًا بالقول: "ليست هناك مخاطرة في القول بأن مسرحية **كل أولاد الله لهم أجنحة** قد حظيت بالدعاية قبل عرضها مما يفوق أى مسرحية أخرى فى تاريخ المسرح، وربما فى العالم."(١)

إلا أن ردود الفعل إزاء المسرحية لم تكن بالحماس ذاته بعد عرضها؛ بل لعلها اتسمت بالفتور والإحباط. رغمًا عن ذلك تبقى مسرحية **كل أولاد الله لهم أجنحة** عملاً إشكاليا ضمن مجمل أعمال أونيل، وهى مسرحية استثارت كلاً من الثناء واللوم خصوصًا لتناولها مسألة العرق race. تحتل مسرحية **كل أولاد الله لهم أجنحة**-مثلها في ذلك مثل مسرحيتى **الفتى الحالم** **The Dreamy Kid** **والامبراطور جونز** **The Emperor Jones**-مكانًا مائزًا في التاريخ المسرحى لاعتبارها واحدة من المسرحيات الأولى التى قدمت أدواراً جادة لممثلين سود. ترى فيرجينيا فلويد Virginia Floyd ومعها نقاد وكتاب سيرة آخرين كتبوا عن أونيل أن اهتمامه بالقضايا المرتبطة بمسألة العرق يرتبط جزئيًا بما كانت تلاقيه عائلته من نظرات التكبر والاحتقار فى "يانكى نيولندن". تبرز فلويد اهتمام أونيل بهذا الموضوع، وهو

مايعكسه التصور العام المبدئى لمسرحية **كل أولاد الله لهم أجنحة** والذى دونه أونيل عام ١٩٢٢[٢] كتب أونيل:

> *المسرحية عن جونى ت Johnny T - زنجى تزوج من امرأة بيضاء- تتمركز المسرحية حول تجربته كما شهدتها عن قرب-لكن المسرحية ليست مجرد اعادة تقديم لهذه التجربة، فأنا أراها باعتبارها تجربة لإنسان.*[٣]

تعلق مارجريت لوفتوس رانالد Margaret Loftus Ranald على ما آل إليه حال المسرحية في السنوات اللاحقة. وهى تقر بأن هذه المسرحية "تمثل أول معالجة مهمة وشديدة الجدية للعلاقات بين البيض والسود فى هذا القرن." ومع ذلك تقول رانالد: "أدت اللغة المنحازة، والمشاعر العرقية التبسيطية، والصور النمطية الراسخة الموجودة بالمسرحية إلى تقادمها بشكل أكبر مما كان متوقعًا لها في البداية."[٤] تعبر رانالد عن شعورها العام بأن هذا العمل كان إسهامًا ضروريًا إلا أن نقائصه أحيانًا ماتظهر للجمهور المعاصر بشكل يبعث على القلق.

تبحث هذه الدراسة مجموعة الصيغ المفهومية التى استخدمها الكاتب فى تشكيله لمسرحيته، والكيفية التى تمخضت بها هذه الصيغ عن مواطن القوة، وجوانب القصور فى المسرحية. إن أونيل باعتباره الفنان الذى تبنى مبكراً فى حياته موقفًا معارضًا وشجاعًا فى علاقته بمجتمعه رأى -حسبما زعم- أن مسرحية **كل أولاد الله لهم أجنحة** "ستعمل على خلق نوع من الفهم بين الأعراق ينطوي على درجة أكبر من التعاطف، وذلك من خلال الكشف عن المأساة المشتركة التى يتورط فيها الجميع."[٥] رغمًا عن ذلك يمكن القول بأنه كان من الأسهل بالنسبة لأونيل أن ينبذ التوجه العرقى الواضح فى ثقافة أمته لا أن يخلق فى مسرحيته بناءً خياليًا لا يدعم (بشكل ضمنى) مجموعة الأوضاع التى ناهضها. إن التحليل الذى أقدمه هنا بمثابة محاولة لفحص الأساليب التى جعلت الشكل الجمالى يفرض معطياته على العناصر النفسية والاجتماعية التى تتبدى فى المسرحية.

إن السيرة الذاتية لأونيل تعد محورية فيما يتعلق بتشكيل مسرحية **كل أولاد الله.** وكما يشير "لوى شيفر" فإن المسرحية بمثابة: "صياغة درامية لمشاعر المؤلف حيال العلاقة الزوجية بين "إيللا كوينلان" Ella Quinlan التى حظيت بتربية مريحة و"چيمس أونيل" الذى بدأ حياته من أحط درجات الفاقة وصارع من أجل الارتقاء". (٦) توجد بعض المشابهات الواضحة بين شخصيتى "إيلا" و"چيم" فى هذه المسرحية ووالدى أونيل، كما تتشابه هاتان الشخصيتان أيضًا وتستشرفان شخصيتى مارى تايرون وزوجها فى مسرحية **رحلة اليوم الطويل.** يتأكد لدينا هذا المدخل فى دراسة المسرحية من خلال تأكيد أونيل علىٰ أن "الايحاء بأن مسألة اختلاط الأجناس ستتم معالجتها على خشبة المسرح إنما يغمض القصد الحقيقى للمسرحية." (٧) وكانت الكلمات التى كتبها أونيل قبل افتتاح المسرحية قد أكدت على خلوها من أية عناصر تتناول مسألة العرق race؛ يقول أونيل:

إن المسرحية ذاتها -كما يعلم أى شخص قرأها بحصافة- ليست مسرحية عن "مشكلة العرق". ينحصر القصد وراء هذه المسرحية فى تصوير الحياة الخاصة لشخصيات إنسانية متفردة. إن المسرحية في أساسها تمثل دراسة لشخصيتين رئيسيتين، وصراعهما المأساوى بغرض بلوغ السعادة. (٨)

إن كان أونيل هنا يحاول إجتناب أية اتهامات توجه إلى مسرحيته باعتبار أنها قد تستثير شغبًا عرقيًا، فإن الملاحظات التى يطرحها تتشابه بشكل لافت مع تلك التى طرحها إبسن عندما رفض المديح الذي أغدق عليه باعتباره نصيراً لحقوق المرأة؛ يقول إبسن:

لقد درجت على كونى شاعراً أكثر من كونى فيلسوفًا إجتماعيًا، وهو مايختلف بشكل عام مع مايظنه الناس...وقد تصادف ان كانت لدى -بطبيعة الحال- الرغبة في حل مشاكل النساء...إن مهمتى أساسًا تمثلت في تصوير الشخصيات الإنسانية. (٩)

ويبدو ذلك التصريح الذى طرحه أونيل -مثله مثل ماأعلنه إبسن- على درجة من الأهمية خصوصًا فيما يتعلق بهذا الجدل التاريخى الطويل حول تلك العلاقة-والتى غالبًا ماتكون شائكة- بين الفن والسياسة. فى اللحظة الزمنية الراهنة إن كانت أشكال تمثيل المغايرة والآخرية otherness تستدعى فحصًا خاصًا، فهذه الأشكال ذاتها تلفت انتباهنا أيضًا فيما يتعلق بالاستخدام المجازى لمسألة العرق فضلاً عن مسألة الهوية الجنسية gender. ويتفق بيتر. جـ. چيليت مع ت.إس. اليوت فى أن: "المسرحية تخترق القضايا المتعلقة بالعرق متجاوزة إياها لتمتد وتتناول تلك الاختلافات التى تنطوى عليها العواطف الإنسانية." ورغم ذلك يحذرنا "چيلت" من أولئك النقاد الذين ينظرون إلى مسرحية **كل أولاد الله لهم أجنحة** فقط باعتبارها دراما كونية عن النفوس البشرية، أو باعتبارها دراما عن مسألة الزواج." [(١٠)]

فى كتاب حديث لها تطرح ليزلى كاثرين ساندرز Leslie Catherine Sanders منظوراً خاصًا لمسرحية **السود The Blacks** لچينيه، وهو منظور يفيدنا هنا فى تشكيل استجابتنا إزاء مسرحية **كل أولاد الله**؛ تقول ساندرز:

> *لا تتعرض مسرحية **السود** فى الأساس للزنوج. إنما توظفهم المسرحية وتوظف خبرتهم باعتبارها جميعًا مجازًا يعبر عن جوانب أكثر شمولاً تتعلق بالمأزق الإنسانى، كما توظفهم باعتبارهم قناعًا يخفى وراءه فلسفة چينيه وخبرته الخاصة.* [(١١)]

وتطرح ساندرز فى عملها جملة المشكلات التى ظهرت نتيجة: "استخدام السود باعتبارهم إسقاطًا وقناعًا" بالارتباط مع تطور مسرح الزنوج، وتطور "الواقع المسرحي المعبر عن هوية الزنوج" [(١٢)] "black stage reality" . تشير الرؤى التى تطرحها ساندرز هنا إلى الصعوبات التى ينطوى عليها الجهد الجمالى الذى يسعى إلى تمثل الآخرية وحيازتها لتمثيل ما أسماه أونيل بـ "الحياة الخاصة لشخصيات إنسانية متفردة." [(١٣)]

يعد استخدام أونيل لتقنية الأقطاب المتقابلة polarities فى تطويره لمسرحيته أمراً محوريًا فى فهمنا لمسرحية **كل أولاد الله**. وكما يقول چون هنرى راليه John Henry Raleigh فإن "الميل نحو استخدام التقابل contrast يبدو أكثر وضوحًا في مسرحيات أونيل المبكرة، كما يتخذ شكلاً نسقيًا فى غالب الأمر."(١٤) وتشير النظرية الأدبية المعاصرة إلى أن الاستجابات التى تغلب عليها المفارقة paradoxical والتى تستدعيها المسرحية ترتبط بشكل مباشر بهذه التقنية. ولعل ماناقشه هنا يتشابه مع مايطرحه Abdul R. Jan Mohamed في مقال له عن الأدب الكولونيالى خصوصًا فيما يتعلق بالتأثير الذى يحدثه ماأسماه بالكناية (الآليجوريا) المانوية * "manichean allegory" يقول المؤلف:

إنها مجال كامل من النقائض oppositions المتباينة، والتى مع ذلك تتبادل الأوضاع، ويضم هذا المجال الأبيض والأسود، الصالح والطالح، الفوقية والدونية، الحضارة والهمجية، الذكاء والعاطفة العقلانية والحسية، الأنا والآخر، الذات والموضوع. ومجموعة علاقات السلطة power relations التى ينطوى عليها هذا النموذج تستثير تيارات من القوة بحيث يقع فى حبائلها حتى ذلك الكاتب الذى يتردد فى المصادقة على هذا النموذج، والذى قد يكون فى واقع الحال متبنيًا لموقف نقدى من الاستغلال الامبريالى.(١٥)

من الممكن إذن افتراض أن الرؤية الثنائية التى تغلب على مسرحية **كل أولاد الله** ذاتها إنما تجسد مجموعة من الفرضيات والهموم التى ترتبط بأغراض تقدمية اجتماعية. وهذه المجازات التى تعبر عن التقابل ترتبط ارتباطًا وثيقًا بأشكال الواقع الاجتماعى؛ بل تفسرها أيضًا. تتحدث الناقدة السينمائية لورا ميلقى

---

* الإشارة هنا إلى فكرة التقابل بين النقائض والتى تعكسها رؤية العقيدة المانوية للوجود باعتباره صراعًا بين قوتين متنافرتين: الخير والشر، النور والظلمة. [المترجم]

Laura Mulvey عن "صعوبة تصور أن يحدث تغيير من داخل الإطار المفهومي لميثولوجيا تقوم على الاستقطاب."(١٦) تتزايد المشكلات الكامنة في البناء ثنائي القطبية bipolar في هذه المسرحية نتيجة تراكب Superimposition النموذج الخاص بالمغايرة العرقية على النموذج المعرفي paradigm الخاص بالمغايرة في الهوية الجنسية. في مسرحيته الباكرة **التصادق Welded** يستشرف أونيل هذا التصور الخاص بالزواج السترندبرجي Strindbergian المنظور إليه في إطار التقابل العرقي؛ فعندما يجتمع شمل "إلينور" Eleanor و"كيب" Cape في مسرحية **التصادق** وذلك بعد شجار وانفصال مريرين يتقاربان "مثل شخصين ينتميان إلى عرقين مختلفين، يجمعهما حب عميق، ولكن يفصلهما حاجز اللغة."(١٧) وفي مسرحية **كل أولاد الله** نجد آخرية جيم باعتباره أسود قد أضيفت إليها آخرية "إيلا" باعتبارها أنثى. وهذه المادة الخام الموظفة في المسرحية استدعت وجود تفاعل مسرحي متبادل لعناصر عملية المغايرة، وهو ماأدى في النهاية إلى تعقيد عملية تقديم هذه المشاهد الزوجية.

تقدم تلك التقابلات بين الأسود والأبيض في بدايات المسرحية بدأب ذي سمت تعبيري expressionistic. يقول أونيل في الإرشادات المسرحية والتي تملك في مسرحية **كل أولاد الله** أثراً سردياً خاصاً بها:

> *يمر الناس سود وبيض، يشارك الزنوج بشكل واضح، ومِلؤهم روح الربيع، يضحك البيض بتحفظ، وبعاطفة طبيعية مرتبكة. كلماتهم ضائعة. مايسمعه المرء هو ضحكاتهم فقط. وتعبر هذه الضحكات عن الاختلاف في العِرق.* (٣٠١)

وفي الشوارع المنفصلة الخاصة بكل من السود والبيض تعزز الموسيقا المقابلة هذا الاستقطاب، ذلك مع الإيحاء دائماً بأن أسلوب السود أكثر "طبيعية." يمثل عالم الطفولة الخاص بكل من "جيم" و"إيلا"-ذلك العالم الذي كان جيم ينعت فيه بـ "جيم الغراب" "Jim Crow" ، وكانت إيلا تسمى بذات الوجه المدهون إشارة إلى بشرتها

الوردية-هذا العالم بالنسبة لكل منهما كان يمثل جنة نسبية فيما يتعلق بمسألة العرق. ومع ذلك فهنا أيضًا يعبر كل من جيم وإيلا عن عواطفهما لبعضهما البعض وذلك مع وعيهما بالمغايرة إذ يتحدث هو عن شربه لماء الطباشير لكي يصبح أبيض، وتتحدث هى عن رغبتها في أن تصبح سوداء مثله.

ابتداءً من المشهد الافتتاحى تتداخل الأقطاب الأساسية الخاصة بالهوية الجنسية والعرق. أيضًا فإن هذه الأقطاب ذاتها تصطف عبر طرق دالة في محور رأسى واحد يقع بين مستويين: أعلى وأدنى، وهذا المحور يشير إليه يان كوت فى دراسته عن الدراما اليونانية باعتباره "واحداً من أكثر الأنماط الأصلية اتساماً بالكونية والديمومة." (١٨) وهكذا نجد أن الأوضاع النسبية لكل من "جيم" و "إيلا"-هو باعتباره ذكراً وأسود، وهى باعتبارها أنثى وبيضاء-تصاغ بشكل تراتبى عبر مسار المسرحية.

عندما يصل جيم وإيلا إلى مرحلة المراهقة نجد "إيلا" وقد أصبحت صديقة لـ "ميكى"-وهو ملاكم أبيض- وذلك بعد أن فقدت اهتمامها بـ "جيم". عندما يعرض عليها جيم المساعدة يكون ردها "من المؤكد أنك قد نسيت مكانك"(٣١٠). عند هذا المنحنى فى حياتهما يحاول جيم جاهداً صعود السلم الاجتماعى وذلك بتخرجه من المدرسة الثانوية بعد محاولته الثانية، إلا أن هذا الجهد من جانب چيم لا يلقى القبول من جانب صديقه "چو" Joe الذى يطلب من "چيم" أن يعبر عن تضامنه مع أبناء جلدته.

وبعد أن "تسقط" إيلا، ويهجرها ميكى، وتلد طفلاً يموت منها بالدفتريا-بعد كل ذلك تبدأ فى النظر إلى چيم مرة أخرى مطلقة عليه "الرجل الأبيض الوحيد في العالم!"(٣١٤). وعلى الرغم من رفض إيلا لعرض "شورتى" Shorty لها بأن يجعل منها عاهرة، إلا أنها بالكاد تنجو من هذا الطريق من خلال اعتمادها على چيم الذى تحول-كما يخبرنا أونيل-إلى "زنجى متشح بالهدوء وتبدو عليه أمارات الفطنة بوجهه الذكى وإن كانت تبدو عليه ملامح الإعياء والاحباط" (٣١٥).

يتزوج چيم من إيلا ويذهبان إلى فرنسا أملاً فى حياة أفضل، ويعيشان وسط أناس لا يهتمون كثيراً بالاختلاف العرقى بينهما، وتبقى العلاقة بينهما لفترة كالعلاقة بين أخ وأخته وذلك بسبب الموانع الجنسية عند إيلا، وأثناء هذه الفترة تعطل الحدة الاستقطابية التى تتسم العلاقة بينهما. ولكن عندما تتزايد حالة عدم الاتزان لدى إيلا يعاودان مواجهة ماحاولا الهرب منه.

عند هذه المرحلة يتم استخدام قناع الكونغو the Congo mask فى المسرحية(١٩). وهذا القناع تصفه "هاتى" Hattie أخت چيم والتى كانت قد أعطته إياه كهدية زواج قائلة:

> *هو قناع اعتاد أهلي ارتدا ءه في المراسم الدينية في أفريقيا. لكن فضلاً عن ذلك فإن هذا القناع قد صنع بشكل جميل، فهو عمل فنى أبدعه فنان حقيقى تمامًا مثل فنانكم مايكل آنجلو. (٣٢٨)*

يتفق هذا الوصف للقناع -كما جاء فى الإرشادات المسرحية- جزئيًا مع تصور "هاتى" له. أيضا يُشار إلى قناع الكونغو باعتباره "وجها" جروتسكيا يستثير فى ذهن المرء ظلالاً من المعانى المبهمة والغامضة" (٣٢٢). يوحى هذا القناع بالحياة البدائية لبروتوس چونز Brutus Jones ، وهو يشبه فى ذلك الصورة الفوتوغرافية لوالدچيم. يؤكد چون كولى John Cooley أن مسرحية **الامبراطور چونز** "توظف هذه الصور النمطية التى تنتجها مخيلة الرجل الأبيض، وتلك الصور توحد بين السود من الناحية والحياة الهمجية والغابات من ناحية أخرى"(٢٠)، وهذه الصور تشير إلى قضايا شبيهة تعالجها مسرحية **كل أولاد الله**.

وفى الشقة حيث ينضم كل من چيم وإيلا إلى "هانز" والسيدة "هاريس" Mrs. Harris نجد القناع وقد برز فيه -على حد قول أونيل- "طابعًا شيطانيًا فرضته عليه المقارنة"(٣٢٢). وكان مقصوداً لهذا التأثير الشيطانى أن يؤثر فى كل من الجمهور وإيلا التى انحصر رد فعلها إزاءه فى الرهبة والعداء. ومن خلال تقنية القناع يزيد

أونيل من تحديده للفضاء المفهومي للدراما، ذلك على الرغم من أن ترافيس بوجارد Travis Bogard شعر بأن هذه التقنية "مقحمة على المسرحية إلى حد ما"[(٢١)] ، ولم يتم دمجها دراميًا بشكل كامل داخل المسرحية. إن القناع هنا يحدد معالم العالم السفلى المشار إليه سابقًا، وهو مايستحضر -من خلال التناقض- السماء التى يوحى بها العنوان والتى تتموضع فى المستوى العلوى، وهذا المستوى -كما يتضح بعد ذلك بشكل متواتر- يصبح هو المكان الوحيد الذى يمكن فيه أن يحيا "**أولاد الله**" معًا في تناغم. ابتداءً من هذه النقطة تتزايد حدة المسرحية وكثافتها من خلال عملية التراوح والتقلب داخل الفضاء الطوبوغرافى للدراما، وهو مايؤدى فى النهاية إلى تحديد إمكانياتها. أما جيم وإيلا فيبقيان محصورين فى فضاء وسيط بين العلوى والسفلى، وفى هذا الفضاء الوسيط يكون هناك احتمال لظهور حركات جنونية ولكن دونما ترك الفضاء المسرحي خلويًا.

تستمر جهود جيم وتتركز فى محاولة الصعود واجتياز امتحان الحقوق ليصبح محاميًا. يبرز أونيل بشكل فعال التمييز العرقى الذى يلاقيه جيم، وذلك من خلال تجسيده الدقيق لهذه الشخصية. وعن ردود أفعال زملاء الدراسة البيض عندما يتلعثم فى إجاباته عن الأسئلة يقول جيم: "إنهم لا يضحكون، نادراً مايفعلون ذلك. هم لطفاء. هم أناس طيبون...ويراعون مشاعر الآخرين، تبًا لهم! لكننى أشعر أنى موسومًا"(٣١٦). في بعض الأحيان نجد إيلا وهى تدفع جيم للأمام، فهى تقول له فى إحد المرات:"أريدك أن تصعد وتصعد" (٣٢٩). ورغم ذلك فهى تشبه من ناحية أخرى "إلينور" في مسرحية **التصادق،** فنجدها امرأة تقوض طموحات الرجل. هى أيضًا تمثل رمزاً للمجتمع العنصرى الأبيض الذى يضع العثرات فى طريق السود، وإيلا هنا هى الشخصية الوحيدة فى المسرحية التى تتحمل هذا العبء الرمزى. في إحدى لحظات جنونها تخاطب إيلا قناع الكونغو الذى يجسد -بالنسبة لها- جيم وبشرته السوداء؛ تقول إيلا:

كيف تجرؤ على العبوس في وجهي؟ أحسب أنك تنسى ما أنت عليه! وهذا مايحدث دائمًا. أظهر عطفي نحوك، وأعاملك بلطف، وفجأة تتضخم رأسك وتظن نفسك شخصًا مهمًا، وتروح في المكان وتجئ مملوءًا زهواً وفخراً.... (٣٣٨)

أما جيم فيبقى سنداً كاملاً لإيلا أثناء جنونها، وهو على ثقة كما يخبر هاتى أن عنصرية إيلا "تستقر في أعماق شعبها-وليس فيها" (٣٣٤).

تستقبل إيلا خبر عدم اجتياز جيم للامتحان بحالة من الارتياح، ثم تطعن قناع الكونغو. إنها تؤكد -والنشوة تملؤها- أن "الشيطان قد مات". فهي تعترف قائلة:

لم أكن لأدعك تنام. لم أكن لأستطيع ذلك. لقد ظللت أفكر أنه لو نام جيداً فهو سيستذكر دروسه جيداً وسيجتاز الامتحان -وسينتصر الشيطان! (٣٤١) [٢٢]

في نهاية الأمر يكرس جيم نفسه تمامًا للعناية بإيلا، ويرتد معها راضيًا إلى الطفولة وألعابها، ويعرض عليها: "أن يلعبا معًا حتى يصلا إلى أبواب السماء" (٣٤٢).

إن تصوير إيلا وجيم ومعاناته على يديها يضع مسرحية **كل أولاد الله** في تلك المنطقة التي يحدد معالمها كل من ساندرا جيلبرت، وسوزان جوبار في دراسة جديدة لهما عن الحداثة، وهما يصفان هذه المنطقة بالقول: "أرض ليست للرجال يشغلها نساء ممسوسات، ورجال خلو من الرجولة ومصابون بالجنون." [٢٣] عند فحصهما لنصوص حداثية لكتاب رجال تكشف كل من جيلبرت وجوبار عن نسق في هذه النصوص يعكس قلقًا عامًا سببه التحول في الأدوار الجنساوية gender roles التي ميزت هذه الحقبة. إن مسرحية **كل أولاد الله**- مثل الكثير من المسرحيات الحداثية الأخرى-تطرح مسألة الصراع الدائم والكوني بين الذكر والأنثى، وإن كان هذا الصراع يفض من خلال المصالحة. إلا أن ربط الصراع الدائر بين جيم وإيلا بشكل مستمر بقضية العرق ينفي ضمنيًا احتمال حدوث تغير اجتماعي. وعلى الرغم من سعي أونيل

إلى تجنب التفسير السياسى الصريح فى المسرحية وذلك من خلال التركيز على الواقع الفردى للشخصيات، إلا أن هذا التفسير يظهر بشكل يفتقر إلى الفطنة من خلال التصميم العام للمسرحية التى تبدو أقل تقدمية مما كان يقصده أونيل بشكل واع.

قد يكون من المهم هنا أيضًا أن نلقى الضوء على تصوير أونيل لشخصية هاتى هاريس أخت جيم التى تبدو شابة صغيرة ذكية وواثقة بنفسها وقوية، كما يجدر أن نلقى الضوء على الأسباب التى تجعلها قليلة الفاعلية فى إطار الأثر العام الذى تحدثه المسرحية. يصف أونيل هذه الشخصية بالقول: "امرأة فى حوالى الثلاثين، وجهها مشدود لأعلى ويشى بثقة-كما تحمل رأسًا ذكية تكشف عن القوة والشجاعة. تبدو خشنة في ملابسها كما لو كانت رجلاً" (٣٢٢). وترى رانالد أن شخصية هاتى تمثل صورة سابقة على صورة شخصيات أخرى من قبيل "بينيثا" Beneatha فى مسرحية **زبيب فى الشمس Raisin in the Sun** للورين هانزبيرى Lorraine Hansberry كما تتشابه أيضًا هذه الشخصية مع شخصيات القصص الحديثة التى تكتبها كاتبات سود مثل شخصيتى دى / وانجيرو Dee/Wangero فى قصة الاستخدام اليومى "لأليس ووكر Alice Walker، وشخصية كريزوانا براون فى رواية **نساء منطقة بروستر The Women of Brewster Place** لجلوريا نيلور Gloria Nayloy . تكشف هاتى عن ذكاء وفطنة فى تقييمها للعالم الاجتماعى وتقييمها لخبرة الزواج المؤلمة التى جاز فيها أخوها. كذلك يمكن اعتبار أن الكيفية التى صورت بها هذه الشخصية تحمل طابعًا تجديديًا مميزاً. إلا أننى أرى أن دلالة شخصية هاتى تحجب لأن أونيل يقدمها هنا في هيئة الشخصية المخنثة وذلك فى مسرحية تركز على الصراع بين الأضداد. وعلى الرغم من أن مغادرة هاتى وأمها للشقة لكى يعيش فيها جيم وإيلا قد يطرح بدائل مختلفة تحتملها هذه الشخصية، فإن المسرحية تسكت كل هذه الاحتمالات وتعود بنا دائمًا إلى العلاقة الزوجية بين جيم وإيلا وإلى نهاية مسرحية مكثفة يغلب عليها طابع الإعلاء الدينى.

فى بدايات المسرحية يصرخ جيم قائلاً: "أنت بحديثك الأحمق عن الجنس الأسود والجنس الأبيض! أين إذن مكان الجنس البشرى؟" (٣٣٦). إن التأثير الذى حاول أونيل احرازه فى **كل أولاد الله** يفتقر إلى الصياغة الكاملة. وكما تقول ساندرا هاردينج عن الزمن الذى نعيشه: "إن كنا نجد صعوبة فى تخيل التفاصيل اليومية التى نحياها فى عالم لم يعد يقوم على العنصرية والطبقية، فإن أغلبنا لا يعرف حتى كيف يمكن تخيل عالم لم تعد فيه الاختلافات الجنساوية تحكم الطريقة التى نفكر ونشعر، ونسلك بها."[٢٥] إن تعددية الأصوات وحدها التى أصبحت متاحة الآن عن ذى قبل هى وحدها القادرة على إلهامنا بالرؤى والرؤى البديلة فيما يتعلق بمسألة المغايرة بشكل يتجاوز ماأنجزه أونيل.

الهوامش

١- الاقتباس مأخوذ عن كتاب:

Arthur and Barbara Gelb, **O'Neil** 1(New York: Harper and Brothers, 1962), P.551.

2- Verginia Floyd, ed., **Eugene O'Neill at Work: Newly Released Ideas For Plays** (New York: Frederick Ungar, 1981), P. 176.

٣- المرجع نفسه P.53

4- Margaret Loftus Ranald, **The Eugene O'Neill Companion** (Westport, Conn: Greenwood Press, 1984), p.19.

٥- الكلام ليوجين أونيل، والذي تم اقتباسه في كتاب:

Gelb, **O'Neill,** pp.550-51

6- Louis Sheaffer, **O'Neill: Son and Playwright** (Boston: Little, Brown, 1968), P.80.

7- Gelb, **O'Neill,** P.555.

أنظر أيضًا: Travis Bogard, **Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill** (New York: Oxford Univ. Press, 1972),P.192.

توجد أيضًا اشارة إلى شخصية جيم التى نجدها في رواية مارك توين **مغامرات هاكلبرى فيز**، وتعد هذه الشخصية نموذجًا سابقًا على شخصية جيم هاريس؛ يشير إلى ذلك John Henry Raleigh فى كتابه: **The Plays of Eugene O'Neill** (Carbondale: Southern Illinois Umi versity Press, 1965 Arcturus Books, 1972)

أيضًا توجد إشارة إلى أن شخصيتى جيم وإيلا هما امتداد لشخصيتى "يانك" و"ميلدريد" وذلك فى مسرحية **القرد الأشعر**، نجد هذه الإشارة فى Michael Hinden بعنوان:

"The Transitional Nature of **All God's Chillun Got Wings," The Eugene O'Neill Newsletter** 4, no. 1-2 (1980): 3-5

أيضًا توجد إشارة إلى أن شخصية جيم تمثل نموذجًا سابقًا ومستشرفًا لشخصية ادموند تايرون في مسرحية **رحلة يوم طويل فى جوف الليل** وذلك فى كتاب Michael بعنوان:Manheim

Eugene O'Neill's New Language of Kinship(Syracuse: Syracuse Wmiv. Press, 1982).

للتعرف على مسألة اختلاط الأجناس كما عالجتها الدراما أُنظر مقال Joyce Flynn بعنوان:

"Melting Plots: Patterns of Racial and Ethnic Amalgamation in American Drama Before Eugene O'Neill," **American Quarterly** 38 (1986): 417-38

8- Gelb, **O'Neill,** P.550.

9- Michael Meyer, **Ibsen: A Biography** (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1971), PP. 774-75.

10- Peter J. Gillet, "ONeill and the Racial Myth," **Twentieth Century Literature 18 (April 1972): 113.**

11- Leslie Catherine Sanders, **The Development of Black Theatre in America: From Shadows to Selves** (Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1988), p.1.

١٢- المرجع نفسه pp.1.2

١٣- الكلام ليوجين أونيل، وهو مقتبس في كتاب:

Gelb, **O'Neill,** p.550.

14- Rakigh, **The Plays of Eugene O'Neill,** P.174.

15- Abdul R. Jan Mohamed, "The Economy of Manichaen Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature," in **"Race" Writing, and Difference,** ed. Henry Louis Gates, Jr. (Chicago: University of Chicago Press, 1986), p.82.

16- Laura Mulvey, "Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience, "**History Workshop23** (Spring 1987):12.

17- Eugene O'Neill, **Welded,** p. 480

الاقتباسات المأخوذة من مسرحيتى **التصادق وكل أولاد الله** مأخوذة من الطبعة التالية من كتاب:

The Plays of Eugene O'Neill, vol II (New york: Modern Library, 1982).

الإشارات اللاحقة للنصوص توضح أرقام صفحاتها بين قوسين داخل المتن.

18- Jan Kott, **The Eating of the gods: An Interpretation of Greek Tragedy,** trans. Boleslaw Taborski and Edward J. Czerwinski (New York: Random House, 1970), p.4.

١٩- أنظر مناقشة أونيل لاستخدامه لتقنية الأقنعة في:

"Memoranda on Masks," in **Playwrights on Playwriting: The Meaning and Making of Modern Drama From Ibsen to Ionesco,** ed. Toby Cole (New York: Hill and Wang, 1960), pp. 65-71.

20- John R. Cooley, "The Emperor Jones and the Harlem Renaissance", **Studies in Literary Imagination** (fall 1974): 80.

12- Bogard, **Contour**, p.203.

٢٢- هذه النزعة العنصرية العنيفة لدى إيلا تستدعى مقارنتها مع تلك النزعة عند شخصية لولا Lula في مسرحية **الهولندى Dutchman** لمؤلفها Imamu Amiri التى نشرت عام ١٩٦٥ .

23- Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, **No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, Volume I: The War and the Words** (New Haven: Yale University Press,1988), p. 40

24- Ranald, **The Eugene O'Neill Companion,** p.20

25- Sandra Harding, **The Science Question in Feminism** (Ithaca: Cornell University Press, 1986), p.19.

القسم الثانى

آرثر ميللر

الفصل الرابع

مقايضة النساء والرغبة الاجتماعية المثلية لدى الرجال في مسرحية موت قومسيونجي لآرثر ميللر، ومسرحية جانب آخر من الغابة لليليان هيلمان

جابل أوستين

يمثل مقال جايل روبين Gayle Rubin بعنوان "المقايضة فى النساء: ملاحظات على الاقتصاد السياسى للجنس" [١] واحداً من النصوص النقدية التى تركت أكبر الأثر فى النظرية النسوية. فى هذه الدراسة توجز "روبين" وتعلق على نظريات ماركس، وليفى شتراوس، وفرويد وذلك بغية صياغة نظرية عن الكيفية التى تتم بها مقايضة النساء فيما بين الرجال من خلال الزواج أساسًا بهدف الابقاء على "النظام الجنسى-الجنساوى" للمجتمع. فى مناقشتها للرؤية الأنثروبولوچية لنظام القرابة kinship system تعتمد روبين أساسًا على كتاب ليفى شتراوس **البنيات البدائية للقرابة The Elementary Structures of Kinship** الذى طور فيه شتراوس تلك الفكرة التى كان مارسيل ماوسMarcel Mauss أول من طرحها والخاصة بعملية منح وتلقى "العطايا" gifts وباعتبارها المبدأ المنظم للمجتمع. تتمثل الإضافة التى أضافها ليفى شتراوس فى هذا السياق فى قوله بأن: "الزواج يمثل الشكل البدائى لعملية مقايضة العطايا، والذى تعتبر النساء فيها من أثمن العطايا"، كما أضاف أيضًا "أن طابو" الفسق بالمحارم" يمكن فهمه بشكل أفضل باعتباره الآلية التى تضمن أن عمليات المقايضة تلك تتم فيما بين العائلات، وفيما بين المجموعات". [٢] تطرح روبين جوهر إسهامها فى هذه القضية فى الفقرة التالية:

إن كانت النساء هن موضوع المعاملات والصفقات، فالرجال هم الذين يتعاملون فيهن بالعطاء والأخذ، وهكذا تصبح المرأة وسيطًا فى علاقة بدلاً من أن تكون شريكًا فى هذه العلاقة...

ولكى يكون المرء شريكًا فى عملية مقايضة العطايا عليه أن يكون لديه شئ يعطيه. إن كانت النساء ملكًا للرجال الذين يبذلونهم، فهن لسن فى الوضع الذى يؤهلهن لمنح ذواتهن لأحد...إنما النساء تمنح من خلال الزواج، وتؤخذ فى المعارك، ويتم مقايضتها مقابل إسداء المعروف، ويتم إرسالهن كهدايا، كما تتم المتاجرة فيهن وشراؤهن وبيعهن. لا تنحصر هذه الممارسات فقط فى العالم البدائى، ولكنها أكثر وضوحًا، وأكثر رواجًا فى المجتمعات الأكثر "تحضراً" [٣]

الفرق بين روبين وليفى شتراوس هو تأكيد روبين على أن مقايضة النساء ليست أمراً "طبيعيًا" كما لا تمثل ضرورة ثقافية.

استخدم العديد من نقاد الحركة النسوية أفكار روبين فى مباحثهم المختلفة، ومنها النقد الأدبى. ففى كتابها المسمى **بين الرجال: الأدب الأنجليزى والرغبة الاجتماعية المثلية عند الرجال** [٤] **Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire** طورت إيف كوسوفسكى سيدجفيك Eve Kosofsky Sedgwick بعضًا من أفكار روبين لتصيغ منها نظريتها الخاصة بها حول "الرغبة الاجتماعية المثلية عند الرجال" والتى ترى فيها أن النساء يتم مقايضتهن فيما بين الرجال وذلك لتسهيل العلاقة بين الرجال وبعضهم البعض. تعرف سيدجفيك الرغبة الاجتماعية المثلية الذكورية باعتبارها: "المدى الكامل للعلاقات بين الرجال بما فيها الصداقة والوصاية، والخصومة، والخضوع المؤسسى، والجنسية المثلية، والمقايضة الاقتصادية" [٥]، كما تشرح الكيفية التى تتسق بها "المقايضة فى النساء" مع هذه العلاقات، وذلك من خلال مثالين من الأدب الانجليزى: مسرحية **الزوجة الريفية The Country Wife** لـ "ويتشرلى Wycherley ، ورواية **رحلة عاطفية A Sentimental Journey** لـ "ستيرن" Sterne .

تطرح سيدچڤيك عدة نقاط حول مسرحية **المرأة الريفية**، والتى ستظهر فائدتها فيما بعد عند تحليلنا لمسرحية **موت قومسيونجى**؛ تقول سيدچڤيك:

> *أن يتديث * المرء تعنى تحديدًا فعلاً جنسيًا يؤتيه رجل ويكون طرفه رجل آخر. والوضع المركزى الذى يشغله هذا الفعل فى المسرحية يؤكد على أن علاقة الحب بين الجنسين heterosexual love ليست إلا استراتيجية لبلوغ الرغبة الاجتماعية المثلية homosocial desire.*

....ووضع النساء هنا فى هذه المعاملات يمثل مشكلة فى هذه المسرحية:...فهن يشغلن وضعًا ملتبسًا يجعل منهن موضوعًا للمقايضة الرمزية، كما يجعل منهن فى الوقت نفسه ذواتًا مستخدمة للرموز. إن ماتطرحه المسرحية يتمثل فى أن النساء بالدرجة الأولى ملكية، ولكنهن ملكية ذات طابع متحول وخطير.[(٦)]

تتناول سيدچڤيك فى كتابها أساسًا روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر التى كتبها رجال، إلا أن استخدامها لطروحات روبين، ومزجها بفكرة "الثلاثيات الإيروطيقية" erotic triangles المأخوذة عن رينيه چيرار René Grard يمكن تطبيقها على الدراما الأمريكية المعاصرة. يتمثل جوهر التناول الذى تتبناه سيدچڤيك فى كتابها فى القول بأن: "العلاقات بين الجنسين ذات الطابع الأبوى patriarchal heterosexuality يمكن طرحها للمناقشة بشكل أمثل فى إطار مسألة المقايضة فى النساء فى أى من صورها: فهذه العلاقات تعنى استغلال النساء باعتبارهن ملكية قابلة للمقايضة (التى قد تكون رمزية) وذلك بغرض أساسى هو تقوية الروابط بين الرجال وبعضهم البعض."[(٧)] وفيما يتعلق بفكرة الثلاثيات الإيروطيقية تشير سيدچڤيك إلى ملاحظة چيرار التى يقول فيها أن "الرابطة التى تربط الغريمين فى هذه النوعية من العلاقات هى فى مثل متانة وقوة الرابطة التى تربط بين أى من الغريمين

---

*التديث هو أن يصبح المرء قوادًا على أهله، والديوث هو القواد على أهله. (المترجم)

والمحبوبة"، كما تشير إلى أن معظم العلاقات الثلاثية التى ناقشها چيرار تتمثل فى "تلك العلاقات التى نجد فيها رجلين يتنافسان على امرأة"[٨] وبطبيعة الحال يمكننا اليوم تتبع أنماط أخرى من العلاقات الثلاثية.

هذه النظريات قابلة للتطبيق بشكل كامل على الدراما، وعلى وجه الخصوص الدراما الأمريكية التى ظهرت فى فترة مابعد الحرب، والتى أثرت فيها ظروف رأسمالية واجتماعية ونفسية. وسأضطلع هنا بتطبيق هذه النظريات على مسرحية آرثر ميللر **موت قومسيونجي** (١٩٤٩)، التى تشغل مكان "الأب" Daddy فى الدراما الأمريكية، والتى كثيراً ماوظفت باعتبارها النموذج paradigm لما يجب أن تكونه أو تصبح عليه الدراما الأمريكية. من خلال الإشارة إلى الكيفية التى يتم بها تمثيلهن باعتبارهن موضوعًا للمقايضة يمكن إبراز ذلك النسق الذى يستبعد النساء باعتبارهن ذواتًا فاعلة فى المسرحية. إن القيمة التى تحظى بها هذه المسرحية فى التراث الأدبى الأمريكى تؤدى إلى نتيجة هى استبعاد تجربة النساء باعتبارهن ذواتًا من مجال الدراما "الجادة". إن التأثير الهائل الذى تمخضت عنه هذه المسرحية بما حظيت به من إعادة بشكل متكرر، وبما حظيت به من قبول نقدى قوى، واستخدامها داخل الفصل الدراسى على المستويات التعليمية المختلفة-كل هذا جعل تأثيرها الهائل مجاوزاً للحصر.

تعتبر البنية العائلية الأساسية فى مسرحية **موت قومسيونجي** بنية كلاسيكية بما تشتمل عليه من أب وأم، وولدين مختلفين فى طباعتهما. ابتداءً من العائلة الأولى فى التوراة حتى مسرحية أونيل **رحلة يوم طويل فى جوف الليل** (التى كتبت قبل **موت قومسيونجي** وإن كانت عرضت بعدها) شاعت هذه البنية العائلية فى كتابات الكتاب الجادين فى الأجناس الأدبية المختلفة تتمثل المشكلة الرئيسية فى هذه البنية العائلية-من وجهة النظر النسوية- فى غياب الابنة. إن المرأة يتم تصويرها فقط باعتبارها الزوجة والأم، ومع استثناءات قليلة جداً لا تشغل دراما المرأة مكان المركز فى المسرحيات المختلفة، وليست **موت قومسيونجي** ضمن هذه الاستثناءات.

يقوم الفعل الرئيسى للمسرحية على مثلث الشخصيات المكون من "ويلى" Willy وابنيه "بيف" Biff و"هابى" Happy . أما ليندا Linda الزوجة والأم فيتم تقييد وحصر دورها قبل بداية المسرحية، وذلك من خلال وصفها فى الإرشادات المسرحية. تقدم ليندا هنا فى صورة الزوجة المحبة لزوجها الذى يعبر عن مشاعره إزاءها بشكل صريح "تلك المشاعر التى تشاركه إياها، ولكن طبيعتها تجعلها تعجز عن التصريح بهذه المشاعر والتمادى فيها." (٩) هذا الوصف يقضى على أى احتمال لأن تتصرف هذه المرأة بعد ذلك بشكل مستقل. إن ليندا كامرأة تم المتاجرة فيها منذ زمن طويل إلا أن "طبيعتها" لم تمكنها من تغيير شروط الصفقة. على الرغم من أن العلاقات الثلاثية فى هذه المسرحية قد تضم ليندا أحيانًا، إلا أن العلاقة الثلاثية التى تجمع "بيف" و"ويلى" و"هابى" هى التى تحظى بأكبر قدر من المساحة الدرامية، كما تحظى بأكبر قدر من الأهمية. إن الولدين كليهما يحبان الأب ويتنافسان على حبه بطرق مختلفة منذ الطفولة، وان كانا لم يحصلا أبداً على القدر الكافى من هذا الحب. ولكى يعوضا افتقارهما إلى علاقة أبوية تملأهما بالرضا نجد أن شخصية "بيف" يغلب عليها نسق سلوكى ينحو إلى "السرقة" وشخصية "هابى يغلب عليها نسق ينحو إلى ممارسة الجنس مع العاهرات. الأول اتجه إلى التجارة أما الثانى فقد تعامل مع النساء باعتبارهن أشياء للمقايضة.

الابنان كلاهما لم يتزوج رغمًا عن أنهما فى هذه السن (يبلغ الأول الرابعة والثلاثين، والثانى الثانية والثلاثين) كانا سينعتان "بالعوانس" لو كانا نساءً. يكشف كل منهما عن اتجاهاته حيال النساء والزواج فى المشهد الذى يدور بينهما فى غرفة نوميهما القديمة، وذلك فى بدايات الفصل الأول يصرح بيف قائلاً: "ربما علىَّ أن أتزوج. ربما علىَّ أن أتورط فى شئ ما" بينما يعدد "هابى" مجموعة الأشياء التى يمكن أن يشتريها بنقوده قائلا: "شقة خاصة بى، وسيارة، والعديد من النساء" (٢٣). والواضح هنا أن النساء هن مجرد أشياء للمقايضة بالنسبة لـ "هابى"؛ ففى مرات عديدة فى المسرحية نجده "يحضر" فتاة لأخيه أو يعرض عليه ذلك بغية كسب وده. قبل بداية المسرحية نعلم أن الأخوين كانا فى لقاء غرامى مع فتاتين، كذلك فإننا فى

مشهد المطعم فى الفصل الثانى نجد "هابى" وهو يتصيد فتاة له ويحاول اصطياد أخرى لأخيه. ورغم ذلك فإن "هابى" لا يحظى بالرضا من غزواته تلك؛ فهو يعترف لـ "بيف" قائلاً إن الأمر يشبه "البولينج"، فكل ماأفعله هو الإيقاع بهن، وفى النهاية لا يعنى الأمر شيئًا"(٢٥). ويعترف هابى أيضًا أن واحداً من الأسباب التى تدفعه إلى هذه الغزوات هو المنافسة مع الرجال الآخرين فى مقر عمله؛ فتلك الفتاة التى قبلها قبل بداية المسرحية كانت مخطوبة لرجل "فى طريقه لأن يكون نائب مدير المتجر" الذى يعمل فيه؛ وعن ذلك يقول "هابى": "يبدو أن لدى حسًا وافراً بالمنافسة أو شئ من هذا القبيل، ولكنى ذهبت وحطمت تلك الفتاة، وأنا الآن لا أستطيع التخلص منها. وقد كان خطيبها هو ثالث سكرتير تنفيذى أفعل معه ذلك."كذلك يقر "هابى" قائلاً: "أحيانًا لا أريد الفتاة، ومع ذلك آخذها-وأحبها!"(٢٥). إن مايحبه "هابى" هو الفوز بشئ لا يملكه الرجال الذين هم أفضل منه. أيضًا فإنه يتنافس مع أخيه ويفوز عليه فى هذه الجبهة، ولكن ذلك لا يكفى.

يستخدم "هابى" النساء فى منافساته فى محاولة للفوز بعلاقة مع رجال آخرين فقد كان يذهب إلى حفلات الزواج لأولئك الذين كانوا يشغلون منصب السكرتير التنفيذى فى عمله؛ كما كان يقدم لـ "بيف" أى فتاة يريدها" فى محاولة لكسب وده. رغم ذلك فإن "هابى" دائمًا ماكان يأتى فى المركز الثانى فى سباقه للحصول على حب والده، وهو كان يدرك ذلك جيداً. وقد يكون هابى فى سلوكه هذا على درب والده ولكن بشكل غير واع، وفى هذا يختلف عنه أخوه "بيف" الذى كان ذلك "المشهد الأول" الذى شهده فى غرفة بفندق فى بوسطن وهو فى السابعة عشر-كان هذا المشهد حائلاً بينه والنساء بعد ذلك، وذلك عدا بعض السلوكيات البسيطة التى يتمكن من خلالها من تقبل عطايا "النساء" اللائى يقدمها له أخوه. يحاول بيف الحصول على رضا أبيه من خلال عقد صفقه عمل. أما "هابى" فكان قد أظهر نجاحًا فى عمله؛ وعندما يشعر بالحاجة أو الذنب يقول إنه سوف يتزوج. فى نهاية الفصل الأول بعد تشجيع "ويلى" لـ "بيف" فى عمله نجد هابى يقول: "سوف أتزوج ياأمى. أردت فقط أن أخبرك" (٦٨). وبعد المواجهة الصعبة الأخيرة بين "بيف" و "ويلى" والتى تنتهى بشعور ويلى القوى

بأن بيف يحبه يضيف هابى أيضًا قائلاً: "سوف أتزوج يا أبى، لا تنسَ ذلك. سوف أغير كل شئ: وسأتولى إدارة هذا المتجر قبل نهاية السنة" (١٣٣-١٣٤). إن هابى سيجلب إلى والديه امرأة فى مقابل كسب تأييدهما له.

تتم صياغة المسرحية بحيث تسير فى اتجاه الذروة الأولية primal climax المتمثلة فى ذلك المشهد الذى يجد فيه بيف والده فى غرفة بفندق مع "المرأة" (والتى ليس لها اسم هنا، فهى غامضة ومبهمة مثل علاقة الجنس التى يمارسها ويلى معها). تتمثل الرسالة التى يطرحها هذا المشهد، ومشهد المطعم الذى يسبقه فى أن النساء هن اللاتى يقفن حائلاً بين الرجال وآبائهم. إن هذه "المرأة" والآنسة "فورسايذ" و"ليتا" لسن إلا عاهرات لاحول لهن ولا قوة، ويفتقرن إلى الملامح الواضحة فى الطريقة التى يصورن بها هن لسن إلا أشياء يتاجر بها، ولكن لأنهن لسن زوجات فهن لسن تحت السيطرة الكاملة للرجال. فهن بإمكانهن "غواية" الأبناء ليتركوا آباهم فى مطعم، أو الأسوأ من ذلك بإمكانهن جعل الأب مصدراً لاحساس ابنه بالاغتراب. إن النساء فى واقع الأمر-كما يقدمن هنا- لسن إلا أشياءً تمتلك، ولكنها أشياء خطيرة.

إن هذه المسرحية تترك لدينا انطباعًا قويًا بأن ممارسة الجنس مع النساء -بالنسبة للرجال- أمر غير مرضىّ، وأن الأمهات والزوجات وجودهن ضرورى، ولكنهن غير فعالات، أما الأمر الأكثر أهمية فهو تكوين علاقات وروابط ناجحة بين الرجال وبعضهم البعض. المشكلة هنا أن هذه المسرحية أضحت بمثابة النموذج paradigm لما يجب أن تكون عليه "المسرحية الأمريكية الجادة"، فهذه المسرحية هى من أكثر المسرحيات فوزاً بالثناء، ومن أكثر المسرحيات التى يتم النسج على منوالها فى التراث الأدبى الأمريكى وذلك بعد بعض مسرحيات لأونيل. إن معظم كتاب المسرح ممن جاءوا بعد ميللر يحاولون النسج على منوال الأب، وإثبات أنهم بإمكانهم الكتابة مثله. حتى مسرحيات سام شيبارد "العائلية" يمكن ارجاع بعض جذورها إلى هذه المسرحية. إن مسرحية ميللر تعد بمثابة مسرحية **أوديب ملكًا** فى الدراما الأمريكية بالنسبة للكثيرين، واستمرار شغل هذه المسرحية لمكان المركز يستبعد بشكل مؤثر

تجربة النساء من مجال اهتمام الدراما "الجادة".

على النقيض من مسرحية **موت قومسيونجي** نجد مسرحية **جانب آخر من الغابة** (١٩٤٦) لمؤلفتها ليليان هيلمان كتبت هذه المسرحية فى الفترة ذاتها، وفيها تمثل هيلمان النساء بشكل مختلف تماماً وذلك باعتبارهن ذواتًا فاعلة يدخلن فى علاقات المقايضة مع الرجال بشكل مستقل وخاص بهن. وعلى الرغم من أن هذه المسرحية لم تدرج ضمن المسرحيات الأمريكية "المهمة" التى تشكل الأدب المعتمد Canon كما لم يتم تقييمها بشكل ايجابي من قبل نقاد الحركة النسوية لما تضمه المسرحية من "أدوار فقيرة" على الرغم من ذلك كله فمن المهم أن نفحص هذه المسرحية بشكل جاد ونقابل بينها وبين مسرحية ميللر. تطرح مسرحية **جانب آخر من الغابة** رؤية غير مألوفة لعملية مقايضة النساء: فهيلمان تسمح للنساء -اللاتى يعتبرن أشياءً تمتلك- بأن يفعلن فعلهن، ويتحدثن بصوتهن الخاص باعتبارهن ذواتًا حتى عندما يبدون لنا وكأنهم أشياءً يتبادلها الرجال فيما بينهم.

بعد عرض مسرحيتها المسماة **الثعالب الصغيرة** (١٩٣٩)**The Little Foxes** بسبع سنوات عادت هيلمان إلى تقديم بعض من شخصيات هذه المسرحية نفسها فى مسرحية **جانب آخر من الغابة**، ولكنها فى المسرحية الأخيرة تقدم هذه الشخصيات قبل عشرين عامًا من اللحظة التى كانوا يحيونها فى مسرحية **الثعالب الصغيرة**. فى مسرحية **الثعالب الصغيرة** التى تجرى أحداثها عام ١٩٠٠ تتزوج ريچينا Regina من هوريس جيدينز Horace Giddens ثم تنجب منه ابنة، وتحاول ريچينا أن يكون لها بعض السيطرة على حياتها من الناحية الاقتصادية، وهو ماكان يسيطر عليه أخوها بينجامين. أما أخوها الآخر أوسكار فهو يتسم بالتسلط والصلف فى علاقته بزوجته "بيردى" Birdie. أما فى مسرحية **جانب آخر من الغابة** فنحن نرجع زمنيًا إلى عام ١٨٨٠ فنجد ريجينا تلك الفتاة التى تبلغ العشرين من عمرها والتى تقع فى حب ابن عم بيردى. وعلى مدار المسرحية نجد ميزان القوى يميل فى غير صالح "ماركوس" Marcus والد ريجينا، وفى مصلحة اخيها "بين" Ben.

وسبب هذا التحول فى ميزان القوى هو ماكشفته الأم لـ "بين" وهو يتحكم فى الحياة العاطفية لإخوته. وهكذا نجد هنا إشارة مسبقة إلى اضطرار ريجينا الزواج من "هوريس"، واضطرار "أوسكار" الزواج من "بيردى" بعد أن يفقد "لوريت"-فتاة العمل التى كان يحبها، ثم تتعرض حياته العائلية بعد ذلك إلى أزمات مالية شديدة.

تعد مسرحية **جانب آخر من الغابة**-مثل مسرحية **موت قومسيونجى**-مسرحية عن العائلة فنجد هنا الأم، والأب، وولدين مختلفين، ولكن يضاف فى هذه الحالة شخصية الابنة التى خلت منها مسرحية **موت قومسيونجى**. وبالاختلاف مع مسرحية **موت قومسيونجى** تعد مسرحية **جانب آخر من الغابة** "مسرحية تاريخية" a history play ذلك أنها تعالج فترة زمنية باكرة عن الفترة التى كتبت فيها، ومع ذلك فهى تتناول نفس قضايا مابعد الحرب العالمية الثانية والخاصة بالنزعة المادية الأمريكية والتى عالجها ميللر بعد ثلاث سنوات. إن المسرحيتين فى أساسهما يسيران فى خط المسرحيات الذكورية، لكن الملاحظ أن هيلمان-على العكس من ميللر- تبقى على الأب حيًا حتى نهاية مسرحيتها، وإن كان هذا الأب يتوارى جانبًا لكنه يبقى تعبيراً ملموسًا عن زوال السلطة. (لعل الأبناء أكثر من البنات هم الذين يكونون فى حاجة فعلية إلى "قتل الأب" بغية الصعود لشغل مركزه.)

تقدم النساء الأربعة فى المسرحية بملامح تشخيصية كافية كما يؤدين أفعالاً كافية ودالة تجعل منهن ذواتًا فاعلة، وإن كنا فى نهاية المسرحية نجد اثنتين منهما تغادران البلدة، وتتزوج الاثنتان الأخرتان بناءً على قرار من "بين". تصارع هؤلاء النساء داخل إطار أدوارهن المحددة، وإن كن ينهزمن فى نهاية المطاف. ومثل ميللر نجد هيلمان تبرز فكرة صعود الابن وإزاحته للأب، ولكنها تؤكد على أن هذا الصعود سببه عوامل اجتماعية، وعوامل مرتبطة بالصدفة، وليس سببه الأفضلية الحتمية للأبناء على البنات. إن ريجينا جديرة بشغل مركز والدها تمامًا مثل "بن"، ولكن لأن "بن" كان على مقربة من أمه لافينيا عندما قررت أن تفشى السر الدفين فقد حاز "بن" على الأداة التى يتمكن بها من إزاحة الأب. ولسنا فى حاجة لأن نعتبر الشخصيات

النسائية فى هذه المسرحية نماذج مثالية تعبر عن السلوك الأنثوى، كما لسنا فى حاجة لأن نعتبر شخصيات "ويلى" و"بيف" و"هابى" **فى موت قومسيونجى** مثالاً على السلوك الذكورى.إن وضع هذا العبء على كاهل كاتبة مسرحية حتى يمكن القول بأن مسرحيتها ذات نزعة نسوية feminist ليس بالأمر الواقعى، ويأتى برد فعل عكسى. إن سلوك النساء فى مسرحية هيلمان يسمح لهن بأن يكن مشاركات فى اللعبة، وهو مالا يمكن قوله عن نساء ميللر.

تجسد شخصية "لافينيا" جوانب عدة فى السلوك الأنثوى النمطى، ولكنها فى الوقت ذاته تنطق بحقائق، وتقرر ماتؤول إليه المسرحية. ان حضور لافينيا فى الفصلين الأول والثانى هو الحضور الأخير قبل نزول الستار، وبذا تترك لدينا انطباعًا أخيراً دائمًا. كذلك فإن خروجها يسبق اللحظة الأخيرة فى المسرحية. لكن بعد ذلك تبدو شخصيتها سلبية ومجنونة. وهناك عدة أسباب مقترحة تدفع لافينيا إلى الجنون، منها همجية زوجها. أما سلبيتها التى أطلقت عليها إحدى الناقدات [(١٠)] اسم "خداع السلبية" يمكن النظر إليها ايضًا باعتبارها رد فعل إزاء زوجها، وهى سلبية تخفى تحتها غضبًا مكبوتًا. فى الفصل الثالث تخبر"لافينيا" "بن" أنها كانت دائما تخشى ماركوس كما كانت تخشاه هو أيضًا؛ تقول لافينيا: "لقد قضيت حياتى خائفة، ولعلك تعرف أن هذا بالأمر المضحك يابنجامين لأننى فى أغوار أعماقي امرأة لم تخلق لتخاف." [(١١)] وهنا نرى لوهلة واحدة صورة للشابة القوية التى كانتها لأفينيا كما نرى وعيها المؤلم بالذات وفيما تطرحه روبين فى دراستها مايضئ شخصية لافينيا ويوضحها؛ تقول روبين: "إن تشكيل "الأنثوية" فى شخصية النساء على مدار عملية التنشئة الاجتماعية هو فعل ينطوى على نوع من الهمجية النفسية"، وهو "مايترك فى نفوس النساء امتعاضا" هائلاً من القهر الذي أخضعن له"كما يترك لهن أيضًا" وسائل قليلة يتمكن من خلالها من إدراك الغضب الساكن بهن، والتعبير عنه." [(١٢)]

إن "ريچينا"، و"بيردى" و"لوريت" جميعهن فى سن العشرين، وهى السن المناسبة تمامًا لكى يعرضن فيها للمقايضة. والمفارقة هنا أن يوريت -التى تعتبر أدنى

اجتماعيًا من الأشخاص البيض الآخرين فى المسرحية–هى المرأة الوحيدة التى تقايض فى نفسها بنفسها؛ وهى تذهب فى النهاية إلى صاحب أكبر عطاء، ولكنها مع ذلك تتحكم فى الصفقة. أما "ريجينا" و"بيردى" فـ"بن " هو الذي يتحكم ويقايض فيهن، موظفًا إياهن لتقوية الروابط الاجتماعية والاقتصادية بين ثلاث عائلات. تحاول بيردى بنفسها أن تضطلع بعملية المتاجرة، وذلك عندما تطلب قرضًا على أملاك ليست لها، وذلك لكى تقوم بعقد صفقة. وفى النهاية يمنحها "بن" القرض، ولكن لأسبابه هو، ويبقى واضحًا أن السلعة الوحيدة التى سيتم المتاجرة فيها بنجاح هى "بيردى" نفسها وذلك من خلال زواجها بـ "أوسكار" الذي يرتبه "بن".

أما ريجينا فهى تحاول أن تتجنب مصير أمها التى انتهت إلى علاقة زوجية خالية من الحب، وتفعل ريجينا ذلك من خلال محاولتها تدبير زواجها من "جون باجترى" John Bagtry. تستغل ريجينا الجنس لإغواء جون، ولكنها فى النهاية تفشل فى اتمام خططها لافتقارها إلى القوة الاقتصادية، وتضطر فى النهاية إلى الخضوع إلى "بن". وبهذا الشكل نرى "بن" وقد امتلك القوة التى تؤهله للمتاجرة فى ريجينا وتقديمها لعائلة جيدينز فى مقابل مالهم، وهيئتهم الاجتماعية، والتى ستجعله -بالإضافة إلى القطن الذى تتاجر فيه بيردى- أقوى مما كان والده. وفى نهاية المسرحية يتضح لنا أن كلاً من "بن" و"ريجينا" لن يسمحا للعب بأن يعوق مسعاهما إلى السلطة؛ وفى أذهاننا الفعل الدرامى الخاص بمسرحية **الثعالب الصغيرة**. إلا أن مسرحية **جانب آخر من الغابة** تمنحنا صورة واضحة للأسباب التى أدت بهما إلى ذلك، كما توضح لنا هذه المسرحية الكيفية التى أدت إلى تحديد خيارات ريجينا من خلال هويتها الجنسية.

إن دراستنا لمسرحيتى **موت قومسيونجى، وجانب آخر من الغابة** من خلال عمل روبين يمدنا بمنظور جديد. من وجهة النظر النسائية قد يتسنى لمسرحية ما أن تمثل المرأة من خلال شخصية متماسكة يجسدها ممثلة ما على الخشبة. قد تبدو هذه الشخصية مقنعة عند تجسيدها، ولكن عندما ننظر إليها فى إطار نص المسرحية

ذاتها عادة ماتبدو لنا فى هيئة شىء للمقايضة يتم توظيفه بغرض تقوية العلاقات بين الرجال. الفارق بين المنظور الخاص بالمؤلف المسرحى، وذلك الخاص بالمؤلفة المسرحية يمكن رؤيته من خلال دراسة مسرحية كتبتها امرأة، حينئذ ستجد الشخصيات النسائية فى هيئة الذوات الفاعلة المستقلة، وإن كانت هذه الشخصيات قد تلقى أحيانًا نفس مصائر الشخصيات النسائية فى المسرحيات التى كتبها رجال فيتحولن إلى مجرد شئ كتبه الذكر. الفارق هنا لافت للانتباه. وهنا يمكن للنظرية النسوية أن تلعب دورها، وهو الأمر الذى يمثل جزءاً من جهد متواصل يرمى إلى تدوين النساء فى تاريخ الدراما.

الهوامش

1- Gayle Rubin, "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex," in **Toward an Anthropology of Women,** ed. Rayna R. Reiter (New York: Monthly Review Press, 1975), pp. 157-210.

2- Ibid., p. 173.

3- Ibid., p. 174-75.

4- Eve Kosofsky Sedgwick, **Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire** (New York: Columbia University Press, 1985).

5- Eve Kosofsky Sedgwick, "Sexualism and the Citizen of the World: Wycherley, Sterne, and Male Homosocial Desire," **Critical Inquiry** 11 (December 1984): 227.

6- Ibid., pp. 228-29.

7- Sedgwick, **Between Men,** pp. 25-26.

8- Ibid., p. 21.

9- Arthur Miller, **Death of a Salesman** (New York: Viking Press, 1949), p. 12. Subsequent references are cited parenthetically by page number within the text.

10- Mary L. Brose, "Bohemia Bumps into Calvin: The Deception of Passivity in Lillian Hellman's Drama," **Southern Quarterly** 19 (Winter 1981): 26-41.

11- Lillian Hellman, **Another Part of the Forest, in The Collected Plays** (Boston: Little, Brown, 1972), p. 382.

12- Rubin, "The Traffic in Women," p. 196.

الفصل الخامس

النساء والحلم الأمريكى فى مسرحية موت قومسيونجى

كى ستانتون

لقد كان قصد آرثر ميللر الصريح وراء كتابة مسرحية **موت قومسيونجي** هو خلق وطرح "مأساة الرجل * العادى" [١] وعلى الرغم من أن المحللين يتجادلون حول معنى كلمة "مأساة" فى هذه العبارة [٢]، إلا أن كلمة "man" تم قصرها على المعنى الجنسي المحدد بدلاً من استعمالها بشكل عام يشير إلى الإنسانية، وذلك فى أغلب ردود الأفعال إزاء المسرحية. مما لا شك فيه أن هذه المسرحية ذكورية للغاية. إن ويلى لومان هنا هو البطل المأسوى، أما آثار أخطائه المأسوية فهي محفورة بوضوح بالغ على ابنيه. ويبدو أن جذور مأساة ويلي ترجع إلى حرمانه من اهتمام والده، وإحساسه بعدم الكفاءة بالنسبة لأخيه "بن". ويبدو أيضًا أن كل الصراعات فى المسرحية ذكورية خالصة، مثل الصراع بين "ويلى" و"بيف" والصراع بين "ويلى" و "هوارد"، والصراع بين "ويلى" و"تشارلى"،ومن ثم كان من السهل على العروض المسرحية، والجماهير، والمحللين أن يتجاهلوا ويغمطوا حق،ويحطوا من شأن دلالة النساء فى المسرحية.[٣]
غير أن مأساة المجتمع الأمريكى فى سعيه وراء الحلم الأمريكي، الذى تحدد المسرحية معالمه وتنقده فى الوقت نفسه. ويكشف لنا التحليل المتأنى أن الحلم الأمريكى كما تطرحه مسرحية **موت قومسيونجي** هو حلم ذكورى التوجه male - oriented،وإن كان يتطلب الاعتماد على النساء(دون الاعتراف بذلك)كما يتطلب اذلالهن واستغلالهن.

---

* الكلمة فى الإنجليزية (man) قد تعنى الانسان أيضًا، وترجمتها هنا إلى "رجل" تمشيًا مع وجهة نظر الكاتبة فى مسرحية ميللر باعتبارها مسرحية ذكورية. {المترجم}

تنطوي الأسطورة الذكورية التي يقوم عليها الحلم الأمريكي كما تجسده شخصية "ويلي لومان" على ثلاثة أبعاد متضاربة. عالم الطبيعة، وعالم التجارة، والبيت. وتبرز في كل من هذه العوامل الثلاثة شخصيات ذكورية واضحة في حين يغيب الحضور الأنثوي. يتمثل عالم الطبيعة في كل مايقع "بالخارج" outdoors من أشجار، وحيوانات، واشتغال بالأيدي، وزراعة، وصيد، ويتخذ هذا العالم كلاً من الصيغتين الرعوية pastoral والهمجية savage. يرتبط الجانب الرعوي بموسيقا "الفلوت" الموروثة عن الأجداد، ويرتبط بحنين "ويلي" إلى والده، كما يرتبط هذا الجانب في الجيل التالي باستمتاع "بيف" بأعمال المزرعة وتربية قطعان الماشية، وهو ما يجعل "هابي" ينعته بـ "الشاعر" و"صاحب المثاليات" (٤). أما العنصر الهمجي فنراه في تصورات "ويلي" عن "بن" Ben (٥). بينما كان الأب لومان شخصية مبدعة يحيا في تناغم مع الطبيعة بما يخلقه ويبثه من موسيقا، فإن "بن" ليس إلا مستغلاً وناهبًا للطبيعة. يمثل عالم الطبيعة -في جانبيه الرعوي والهمجي- الحرية والاعتماد على الذات، كما يمثل تلك الدائرة التي يستعرض فيها الرجل ذكوريته ويضعها موضع الاختبار، فبالنسبة لـ "ويلي" "ليس الرجل الذي يعجز عن استخدام الآلات برجل"(٤٤)، أما "بيف" فيخبر "هابي" قائلاً :"إن الرجال الذين في مثل بنيتنا يجدر بهم العمل في الأماكن المفتوحة"(٢٣). وعلى اعتبار أن "بن" -كما قيل عنه- ذهب إلى الغابة عندما كان في السابعة عشر، وترك البيت وهو في الحادية والعشرين ثم أصبح ثريًا، يمكن القول إن عالم الطبيعة كان هو سبيله إلى بلوغ مرحلة الرجولة. كل من هذين الجانبين ينطوي على تصور أنثوي للطبيعة، كما ينطوي كل منهما على اعتماد كل ماهو ذكوري على هذا التصور. يقرر "بيف" قائلاً: لا يوجد شئ أكثر جمالاً وأكثر قدرة على الإلهام من منظر فرس، ومهر صغير"(٢٢)، كذلك فإن غابة "بن" تبدو بمثابة رمز أنثوي ("على المرء أن يدخل الغابة ليعود منها بماسة" {١٣٤})، إلا أن الأنثوي هنا هو المادة الخام التي يُبرز من خلالها الذكر ذاته ويؤكدها. يخبر "بيف" "هابي" قائلاً إنهما يجب أن "يربيا الماشية ويستخدما عضلاتهما" (٢٣)، كذلك يخبره أن الغابة يجب أن تُخرج ثرواتها أمام قدرة "بن". أيضًا فإن الذكورية الفوقية التي تتسم بها شخصية "بن"

تتأكد من خلال حقيقة كونه أبًا لسبعة أبناء ذكور، أما زوجته فيشار إليها فقط باعتبارها ناقلة لخبر موته. ورغم ذلك فالزوجة تقدَّم أيضًا باعتبارها مانحة للحياة وعاضدة لها، ومنجية. وهكذا فإن العنصر الأنثوى يبدو عنصراً ضروريًا فى عملية إنتاج الذكورة إلا أن دور هذا العنصر يجب أن يحاصر ويحدد وإن تم ذلك بقسوة.

يمكن تكوين صورة إجمالية عن تاريخ عائلة لومان من خلال حوار "ويلى" مع "بن"[٦] والذي يتم من خلال تقنية الفلاش باك (وهو الحوار الذى يتداخل جزئيًا مع الحوار الذى يدور بين "ويلى" و "تشارلى") ومن خلال الحوار الحالى الذى يدور بين و"يلى" و"هوارد". ومن الواضح أن الأب "لومان" كان صانعًا وبائعًا جوالاً لآلة "الفلوت"، وكان قد ترك البيت باحثًا عن المغامرة فى آلاسكا، وهجر الأم ومعها ولديها لتربيهما وحدها. وبعد ذلك هجر "بن" البيت عندما كان فى السابعة عشر، و"ويلى" وقتها لم يكن قد جاوز الرابعة من عمره. وهكذا تُرك "ويلى" مع أمه وحدهما. وقد ترك هجران والده للبيت إحساسًا "بعدم الثبات واللايقين" فى نفس "ويلى" (٥١)، كما دفع ذلك "بن" إلى محاولة محاكاة والده؛ بل مجاوزته أيضًا. كون كل من الابنين تصورات خيالية عن والدهما. فقد كان الأب بالنسبة لـ "ويلى" "رجلاً مغامراً" تتسم شخصيته "بمسحة من الاعتماد على الذات" (٨)؛ أما بالنسبة لـ "بن" فقد كان الأب رجلاً عظيمًا للغاية، وله قلب جد متوحش"، وبإمكانه "بآلة فلوت واحدة" أن يفعل فى أسبوع مايعجز ويلى عن فعله طوال حياته" (٤٩). أما بالنسبة للأم فكل من الاثنين يهمش دورها؛ فـ "بن" يطلق عليها "نموذج لطيف لسيدة"، و"الفتاة العجوز" (٤٦)، ولا يرى فيها أكثر من سيدة ترعى الصغير "ويلى". إلا أن هذه السيدة هى المرأة التى أنجبت "بن" وربته، وهى التى هجرها، ولم يبادر بأن محاولة للاتصال بها حتى إنه لم يعرف أنها "ماتت منذ زمن طويل" (٤٦). أما المرة الوحيدة التى يتحدث فيها "ويلى" عن أمه فهى عندما يتذكر نفسه وهو فى "حجر أمه" يستمع إلى "موسيقا رصينة إلى حد ما" يصدرها "رجل ذو لحية كبيرة" (٤٨). وهكذا تبدو الأم بمثابة موضع الراحة الذى ينصت الابن من خلاله للأب. وبعد ذلك لا يُشار إلى الأم اطلاقًا، على الرغم من أهمية قصتها؛ فالسؤال الذى يعترضنا هو: كيف تسنى للأم أن تربى

"ويلى الذى لم يكن قد جاوز الرابعة عند ترك أبيه للبيت؟ ويبدو أن "ويلى" لم يكن على اتصال بأبيه مما يوحى بأن الأب لم يرسل أية نقود. [٧] ولذا يمكن القول بأن الأم "كان لديها مسحة من الاعتماد على الذات" هى الأخرى.

يطلب "ويلى" من "بن" أن يخبر أولاده عن جدهم حتى يعلموا "الأصل الذى خرجوا منه (٤٨). [٨] أما بالنسبة لكل من الأم لومان، ولبندا فهما لا يشار إليهما باعتبارهما أصلاً، مما لا يجعلهما مسئولين عن انجاب الأولاد. يوحى ذلك كله بتصور أسطورى عن عملية الميلاد يبدو من خلاله كل رجال عائلة لومان وكأنهم خارجون من أصل واحد هو الأب، وذلك دون الاختلاط بأنثى تكمل وتشارك معه فى فعل الإنجاب.

تتمثل أول رغبة فى بلوغ مرحلة الرجولة عند كل من "بن و"ويلى" فى رغبتهما أن يجتمعا مرة أخرى بأبيهما؛ فعندما هرب "بن" كان ذلك بُغية "الالتقاء بوالده فى آلاسكا". وعندما يتساءل "ويلى" عما إذا كان "بن" قد تمكن من الالتقاء بوالده، وعن مكانه الفعلى، فإن أسئلته لا تلقى جوابًا مباشراً. يقر "بن" بأنه كان لديه "تصور خاطئ للغاية عن الجغرافيا"؛ فقد اكتشف "بن" أنه كان يتجه جنوبًا الأمر الذى انتهى به فى النهاية إلى الوصول إلى أفريقيا بدلاً من الذهاب إلى آلاسكا. وهكذا يتجاهل "بن" التصريح بما إذا كان يعرف أى شئ عن والده، وذلك بجذب النظر إلى ذاته هو. إلا أن مايكشف عنه "بن" بشكل واضح هو أنه فى محاولته الذهاب فى اتجاه ابيه فإنه فى حقيقة الأمر يذهب فى الاتجاه المضاد. وكان "بن" قد اكتشف خطأه "بعد عدة أيام" (٤٨)، ولذا كان بإمكانه تغيير اتجاهه إلا أنه لم يفعل. وبدلاً من الانضمام إلى والده نجده يقرر بشكل واضح أن يتجاوزه.

وإن كان "بن" قد اقتفى آثار والده من خلال بحثه عن المغامرة فإن "ويلى" قد اقتفى آثاره بأن أصبح بائعًا جوالاً. وهكذا فعندما أصبح ويلى "فى الثامنة أو التاسعة عشر" -أى أكبر قليلاً من "بن" عندما ترك البيت - صار بائعًا جوالاً. ورغم ذلك فقد كان ويلي يشك فيما إذا كانت مهنة البيع لها مستقبل بالنسبة له، "من ثم كانت لديه الرغبة فى ذلك الوقت "للذهاب إلى آلاسكا ليستقر هناك مع والده" (٨٠-٨١)،

وليكون مع أخيه الكبير. وأغلب الظن أن الأم كانت لم تزل على قيد الحياة فى ذلك الوقت، وكان "ويلى" قد شعر بأن عليه أن ينفصل عنها لكى يصبح رجلاً، وهو نفس مافعله كل من أبيه وأخيه. ولكن ويلى كان أقل استقلالية منهما، ولذا نجده يتمنى تكوين روابط عائلية تضم فقط ثلاثة ذكور مع استبعاد الأم، كما كان الحال فى أسرته هو. وهكذا يسعى "ويلى" بشكل متواتر إلى بناء مجتمع ذكورى تمامًا تحكمه الأبوية والأخوية patriarchal fraternal [٩]. هذه الرغبة من جانب "ويلى" تشكل الأساس لتلك "اللازمة" التى اعتاد تكرارها عن "المرغوب" و"صاحب الحظوة"، وهما تعبيران يختلفان فى معناهما عن "المحبوب" loved. ولعل "ويلى" قد رأى أن "بن" -باعتباره الابن الأول كان صاحب الحظوة well liked عند أبيه فى حين أنه لم يكن إلا مرغوبًا فيه liked وذلك فيما يتعلق بمسألة العاطفة الأبوية. وكان "ويلى" محبوبًا من أمه، ولكن لأن هذا الحب لم يتم انتزاعه أو لم يُبذل مجهود للحصول عليه وإنما منح دون مقابل فإنه لم يكن بذات القيمة مثل امتلاك الحظوة عند الأب. ويبدو أن ليندا -زوجة "ويلى"- تحل محل أمه، فهى تغنى له عند نومه، وتهدهده بطرق كثيرة، كذلك يبدو أن المسئولية تلقى على عاتقها فيما يتعلق برفض "ويلى" الذهاب مع "بن" إلى آلاسكا. [١٠] ويبدو هنا أن ليندا تُقدَّم باعتبارها الأضحية فى هذا المشهد، ذلك أن "بن" لا يقدم إلا عمل فى آلاسكا حيث ابتاع أرضًا مزروعة بأشجار الخشب، ومن ثم فهو فى حاجة إلى شخص يحل محله هناك لأنه سيتوجه إلى أفريقيا. وبغض النظر عن بين، فإن "ويلى" يجد العرض مغريًا فى إطار المجتمع الذكورى الرعوى؛ يقول "ويلى": "الله، أرض مزروعة بأشجار الحشيش! أنا وأولادى فى هذه الأرض الفسيحة!" (٨٥)، إلا أن "بن" ينظر إلى المسألة بشكل أكثر عنفًا، فهو يقول لـ "بن". "ضم قبضتك فا فبإمكانك أن تحارب من أجل الحصول على ثروة هناك." [١١] لكن ليندا تعترض بشكل قوى على "حتمية أن يحارب كل إنسان العالم" (٨٥)، فهى لا ترى أى قيمة فى تلك المنافسة المدمرة، وهنا يرفض "ويلى" عرض أخيه عندما تشير ليندا إلى "ديف سينجلمان".

عندما كاد "ويلى" الشاب أن يقرر الذهاب إلى آلاسكا للبحث عن أبيه قابل "ديف سنجلمان" وهو بائع متجول فى الرابعة والثمانين من عمره كان يوزع بضاعته فى إحدى

وثلاثين ولاية، والآن وبعد هذا الكفاح كان بإمكانه البقاء في غرفته في الفندق والاتصال بالمشترين، وكسب رزقه دون عناء. وأدرك ويلى و"تحقق من أن البيع هو أعظم مهنة يمكن أن يحصل عليها الإنسان" (٨١). والواضح هنا أن ويلى وجد في "ديف سنجلمان" صورة بديلة لصورة والده. لقد فرض سنجلمان إرادته (من خلال البيع) على ولايات كثيرة، وهذا مافعله الأب لومان، وإن كان ديف سنجلمان نجح في أن يفعل ذلك بشكل متحضر ومريح: في قطار بدلاً من عربة، في غرفة بفندق. إن أسطورة "ديف سنجلمان" بالنسبة لـ "ويلى" تتسم بقوة أسطورة والده ذاتها، ذلك أن أسطورة سنجلمان تعكس -بالنسبة له- الموت والحياة المكتملين، ذلك أن "سنجلمان" مات ميتة "البائع الجوال"، وحضر جنازته "المئات من الباعة الجائلين والمشترين"، وعمَّ الحزن قطارات هؤلاء الباعة لعدة شهور بعد ذلك" (٨١). ينطوى اسم "سينجلمان" على فكرة عدم الاعتماد على النساء، وهذه الشخصية تجسد -بالنسبة لـ "ويلى"- فكرة إمكانية تحقيق حياة مريحة ماديًا من غير عناء، وذلك دون الاعتماد على النساء. ولعل فكرة الراحة قد ارتبطت في ذهن "ويلى" بأمه. ولكن من خلال نموذج "ديف سنجلمان" يدرك ويلى أنه بإمكانه أن يثبت أقدامه باعتباره "صاحب حظوة" في مجتمع ذكورى تمامًا وذلك خارج نطاق العائلة الذكورية الطابع. هذا المجتمع هو مجتمع التجارة الذى يمنح قدراً أكبر من الاستقرار والراحة، كما يمنح أشكالاً متنوعة من أشكال المنافسة بين السلع الاستهلاكية. وهكذا فإن ويلى يعرض عن إغراءات عالم الزراعة ويختار عالم التجارة، وهو عالم الأب البديل "ديف سينجلمان".

إن عالم التجارة لديه إمكانية ابتلاع انجازات عالم الزراعة: يخبر ويلى "بن" أن "كل الثروة التى يمكن أن تتمخض عنها آلاسكا يمكن أن يتبادلها رجال الأعمال وهم يتناولون الغداء في فندق "كومودور"، وهذا هو العجيب حول هذه البلد، أن أى رجل يمكن أن يحصل على ثروة هائلة لمجرد أنه "مرغوب فيه" (٨٦). إن أسطورة عالم التجارة الأمريكى تمد ويلى بالآليات التخيلية التى يرغب من خلالها مجاوزة والده وأخيه. إلا أن تعقد عالم التجارة أيضًا يقهر بساطة عالم الزراعة. يزعم "بن" بكل فخر أنه قام بعدة مشروعات دون "إمساك الدفاتر" إلا أن مثل هذه الممارسات يستحيل

وجودها فى عالم التجارة. إن اتخاذ القرار، والمنافسة المتزايدة تحل محل الصناعة اليدوية، والاستغلال اليدوى لمصادر الثروة. وهنا تجدر ملاحظة أن النساء فى هذا العالم أيضًا هن من العناصر المختفية غير الظاهرة. إن المرأة فى هذا العالم يستخدمها الرجل للاعتناء بالتفاصيل اليومية التى يعتبرها الرجل تافهة مثل كتابة الخطابات، وإمساك الدفاتر، وجمع البيانات، ولعل أكثر المهام أهمية التى تسند إليها هى فحص الموظفين الرجال الذين يتقدمون للعمل. إن الرجل فى عالم التجارة عليه أن يفرض انطباعًا قويًا على السكرتيرة أو موظفة الاستقبال قبل التقائه بصانع القرار الرجل. وهكذا فإن المرأة تمثل الوسيط الذى يمكن من خلاله الاقتراب من السلطة الأبوية الذكورية. وتتضح هذه الفكرة تمامًا من خلال محاولة "بيف" ترتيب لقاء غرامى مع سكرتيرة بيل أوليفر وذلك للالتقاء به، بعد مافشل فى لقائه بعد انتظاره خمس ساعات، كما تتضح تلك الفكرة أيضًا فيما تقوله المرأة عن ويلى الذى "دمر" حياتها بعد علاقتهما الجنسية، فأصبحت ترسله مباشرة إلى المشترين دون الانتظار فى مكتبها. إن المرأة باعتبارها الأم الأرض بصورتها المهمشة فى عالم الزراعة تتحول إلى الإلاهة - العاهرة المهمشة أيضًا ولكن التى تمهد الطريق للنجاح فى عالم التجارة.

تُقدَّم النساء فى عالم التجارة باعتبارهن عاهرات، وسبب ذلك ببساطة أنهن يتواجدن داخل هذا العالم، أو لعل ذلك يرجع إلى وظيفتهن باعتبارهن مصدر الوصول إلى السلطة على الرغم من أن الجانب الخفى وغير المعلن منهن يتنافى مع ذلك. فى إحدى المرات ومن خلال تقنية "الفلاش باك" يتذكر ويلي ذهابه إلى مكتب "تشارلى" ليستعيد منه نقوداً، وهناك تقول "جينى" السكرتيرة لـ "بيرنارد" أن "ويلى" يكثر الكلام، وأن لديها الكثير من العمل لتكتبه على الآله الكاتبة وأنها لا يمكنها التعامل مع ويلى بعد ذلك. إن جينى هنا تبدو امرأة ذات بصيرة، وعطوفة، ومجتهدة فى عملها. عندما يراها "ويلى" يقول لها: "كيف حالك؟ تعملين؟ أم مازلت مخلصة؟"، وهو يشير بكلامه هذا إلى أن دخلها إنما مصدره الدعارة. تجيب چينى بشكل مهذب قائلة: "أنا بخير. وكيف حالك أنت؟ وهنا يرد "ويلى" مستخدمًا الاشارات الجنسية مرة أخرى قائلاً: "لم أعد مثلما كنت ياجينى، هاها!(٩٠).

أيضًا يرتبط النجاح المؤكد بالنسبة لـ "بيف"، وخصوصًا بالنسبة لـ "هابى" باستغلال النساء جنسيًا؛ ففى ظهورهما الأول نجد هاتين الشخصيتين يتحدثان عن والدهما، وعن حياتهما الماضية وحياتهما الحاضرة، ويربطان ذلك كله دائمًا بالنساء، فعندما يتذكران "أحلامهما وخططهما" الماضية فإنهما يربطان ذلك بالحديث عن "الخمسمئة امرأة اللائى يرغبن فى معرفة مايقال داخل هذه الغرفة." كذلك نجدهما يعاودان الحديث بشكل فج عن اللقاء الجنسى الأول بين "هابى" و"بتسى السمينة" والتى يصفانها بالخنزيرة (١٢) . يقول "هابى" إنه أصبح أقل حياءً مع النساء، أما "بيف" فقد أصبح أكثر حياءً، وعندما يتساءل هابى عما حدث "لثقة بيف القديمة" فإن الحديث يعود للتمركز حول والدهما. تقوم ثقة بيف بنفسه على ثقته الجنسية، وزوال هذه الثقة يرتبط بوالده (١٣) . يقاس النجاح بالنسبة لـ "هابى" بنوعية النساء اللائى يرافقهن، فهو قد بدأ بتلك المرأة "الخنزيرة" صاحبة الكلب وسينتهى به الحال إلى تلك "المخلوقات الأنثوية البديعة" التى يمكنه الحصول عليها فى أى وقت (٢٤-٢٥).ولكن يظل تصوره عن النساء باعتبارهن مخلوقات وليس بشراً مثله. على الرغم من أن "بيف" و "هابى" يتفقان على أنهما يجب أن يتزوجا ويجدا "فتاة قوية...لها قدرة على المقاومة مثل أمنا" (٢٥)، فإن هابى يجد سعادته فى تحويل نساء الآخرين إلى موضوعات للعب بها والتنافس عليها، فهو يعزى احساسه الحاد بالمنافسة إلى تلك العادة التى اعتادها وهى "تدمير" خطيبات المديرين التنفيذيين فى المتجر الذى يعمل فيه،ثم حضور حفلات زفافهن لكي يستمتع بانتصاره بشكل علنى. ولأن "هابى" لا يستطيع أن يقبل وضعه المتدنى فى عالم التجارة،فإنه يصر على أخذ مايراه ملكية خاصة لرؤسائه فى العمل ألا وهى "نساءهم"، مجرداً هؤلاء النساء من القيمة الوحيدة المفترض أنهم يمتلكونها وهي فضيلتهن وعفتهن، ثم يقوم بتوصيل هذه البضاعة التالفة إلى رؤسائه الذين يظلون يدفعون مقابل هذه البضاعة طوال حياتهم.

يستخدم هابى النساء تمامًا مثلما يستخدم "بن" الغابة وأراضى أشجار الخشب، وهو يعتبر النساء ملكية خاصة تمامًا مثلما ينظر "بن" إلى الغابة والأراضى. ومثلما سعى "بن" إلى المغامرة (مثل أبيه) ووجدها فى اتجاه آخر، فإن هابى سعى إلى الثقة بالنفس

التى يملكها الأخ الأكبر "بيف"، ووجد ذلك فى الثقة الجنسية، والتى من خلالها تصبح له اليد العليا على أخيه. وعلى الرغم من أن كلاً منهما يأمل فى أن يحيا مع الآخر حياة أخوية تقوم على الرابطة الذكورية ومشاركة النساء بشكل يقوم أساسًا على الجنس، فإن لكل منهما تصوراً عن الحياة مناف لتصور الآخر. ينجذب بيف أكثر إلى عالم الزراعة، فهو يرغب فى شراء قطعة أرض يمكنه هو وأخيه العمل فيها، أما هابى فإنه يخطط لأن يعمل هو وأخيه فى التجارة معًا، وأن يتقاسما شقة، وأن يحضر لأخيه أى امرأة يريدها" (٢٦). وفى المطعم عندما يحاول بيف أن يخبر هابي عن محاولته لقاء "بيل أوليڤر" محاولاً أن يدفع هابى للعمل معه في التجارة فإن هابى يحول انتباه بيف إلى "قطعة الحلوى" التى كان يحاول اصطيادها[١٤] مصراً على أن يظهر "بيف" ثقته القديمة (٢١) قبل أن يتحدث عن اجتماع أوليڤر. إن هابى هنا يحاول إرساء الثقة الجنسية لكى يحمى نفسه وأخاه من الفشل والخوف اللذين قد يظهران بعد ذلك، ولعله أيضًا يرغب -بشكل غير واع- فى استعراض "نجاحه" فى مقابل فشل "بيف المحتمل. إن هابي بشهامته يمكنه أن يحصل على امرأة ويقدمها لـ "بيف" إذا أراد هو ذلك، وهو يفترض مسبقًا أن هذه المرأة -أيًا كانت- ليس لها أى خيار سوى أن تقبل.

وعند هجومه على "قطعة الحلوى" والمقصود بها تلك الفتاة فى المطعم (والتى نعرف بعد ذلك أن اسمها الآنسة فورسايذ Miss Forsythe) يقدم هابى نفسه بسرعة باعتباره بائعًا جوالاً ويسألها بشكل يحمل معنى مزدوج ويشير إلى الدعارة قائلاً: "أنت لا تشتغلين بالبيع، أليس كذلك؟" وتجيب الفتاة قائلة: "لا، أنا لا أبيع"؛ وكانت الفتاة تعمل "موديلاً" وكانت صورتها تظهر على أغلفة العديد من المجلات. لكن "هابى" واصل تأكيده لـ "بيف" على أنها تقدم خدماتها لمن يريد (١٠١-١٠٢). وبعد إلحاح من "هابى" تحضر الآنسة فورسايذ صديقة أخرى هى ليتا Letta والتى ليست داعرة هى الآخرى[١٥] لقد كان على "ليتا" أن تنضم إلى مجموعة محلفين فى اليوم التالي، ومن ثم يمكن أن نفترض فيها أنها مواطنة مسئولة وليست لها أية سوابق، فهى مؤهلة لسماع القرائن والأدلة، وتقييم شهادات الشهود، وعندما تسأل إن كان بيف أو هابى قد انضما قبل ذلك إلى جماعة المحلفين يجيب بيف "لا، ولكننى وقفت أمامهم"(١١٤).

وماقاله بيف من المفترض أن يكون طرفة، ولكن يظهر بعد ذلك أن مايقوله صحيحًا عندما نعلم أن بيف سجن لمدة ثلاثة شهور بتهمة السرقة. إن المرأة باعتبارها المربية ومصدر الرعاية كانت عنصراً خفيًا فى عالم الزراعة؛ والمرأة باعتبارها القاضى الذى يحدد الحقيقة والقيمة هى عنصر خفى وغير معلن فى عالم التجارة.

إلا أن الرجال فى عالم التجارة يحتاجون ويحتقرون فى آن حضور ومشاركة النساء اللائى ينظر إليهن دائمًا باعتبارهن عاهرات. يطلق ستانلى -نادل المطعم- على المرأتين (اللتين لم يراهما فى حياته) يطلق عليهما "العاهرتين"، وذلك لمجرد أنهما غادرتا المكان مع بيف وهابى. وهنا تظهر المعايير الذكورية التى تنطوى على ازدواجية واضحة، فالنساء لا يسمح لهن بأى مغامرة جنسية، فأى تجربة جنسية حقيقية أو غير حقيقية إنما تدمر النساء إلى الأبد وذلك طبقًا للمعايير الذكورية.[(١٦)] إن هابي يجعل النساء من قبيل الآنسة "فورسايذ" و "ليتا" بمثابة أضحية تعوضه عن عدم قدرته على الزواج. لا يستطيع هابى الزواج لأنه "لا توجد أمرأة صالحة بين ألف أمرأة" (١٠٣). هذا الافتراء الذى يختلقه هابى فيما يتعلق بالنساء يغطى على خوفه غير المعلن من أنه إذا تزوج من امرأة ما، فإن رجلاً آخر قد يفعل مثلما فعل هو، و"يدمر" زوجته. إن هابى لا يستطيع أن يمنح نفسه تمامًا لإمرأة واحدة لأنه يخشى الرجال المنافسين الذين قد يجردونه من القيمة المفترضة فى المرأة وهى العذرية والعفة، والولاء الجنسى.

فى الحوار الأول الذى يدور بين بيف وهابى فى المسرحية نجد هابى نفسه يربط بين فكرة "أخذ النساء" وفكرة "أخذ النقود"؛ يقول هابى: "إن أصحاب المصانع يقدمون لى فاتورة بمئة دولار. ولكي أكون صادقًا معك فإن هذا يشبه هذه الفتاة. إنى أكره نفسى لأجل ذلك، لأنى لا أريد الفتاة، ومع ذلك آخذها وأحبها(٢٥)"Take it and love it إن هابى -فى واقع الحال- هو الذى يمارس الدعارة وليس أى امرأة إن هابى ليس فقط ذا سلوك جنسى أكثر فوضوية من سلوك أى امرأة، ولكنه أيضًا يأخذ نقوداً فى ظل ظروف ملتبسة وغير واضحة. وهكذا فإن مايحدث فى هذه المسرحية أن هابى يُسقط عهره على النساء من خلال تصويره لمعاملات الرجال مع النساء فى عالم

التجارة. ومن ثم يمكن القول بأن وظيفة المرأة فى عالم التجارة إنما تتركز فى تلقى إسقاطات الرجال عليها، تلك الإسقاطات التى يرفض الرجال الاعتراف بأصولها فى ذواتهم.

ومثلما يتداخل عالم الزراعة مع عالم التجارة ويؤول إليه كذلك يتداخل عالم التجارة مع عالم المنزل، ويعمل على تحويله، وهو مايبقى بدوره على بقايا عالم الزراعة. إن المنزل هو السياق الوحيد الذى يمكن لـ "ويلى" أن يشغل فيه مكان الأب، ومركز السلطة الأبوية [(١٧)]. وفى الإرشادات المسرحية فى بداية المسرحية نجد الكثير من التفاصيل المادية الخاصة بمنزل لومان. يبدو المنزل "صغيراً، وواهنًا" فى مقابل "البيوت القوية الراسخة". وهذا المنزل يرمز إلى ويلى، بينما ترمز البيوت القوية إلى المجتمع الكبير غير المكترث بأمثال لومان، وهو المجتمع الذي احتجز ذلك الرجل الصغير داخل علبة صغيرة. ويبدو على منزل لومان أنه يغلب عليه الطابع الحى، ذلك الحلم النابع من الحقيقة". وتقدم لنا المسرحية القليل من تفاصيل هذا الواقع: "المطبخ فى منتصف البيت يبدو حقيقيًا بشكل كافٍ"، وذلك بمنضدته، وكراسيه، والثلاجة؛ وهذا الوضوح فى ملامح المطبخ الحقيقية تتأكد بعد ذلك من خلال الحديث عما يحتاجه هذا المطبخ من إصلاحات. من بين العناصر الأخرى "الحقيقية" التى تتضح فى وصف المنزل قاعدة السرير النحاسية، ومقعد غرفة النوم القائم ميدالية رياضية من الفضة" (١١). إن الديكور هنا يعكس ذهن ويلى، وهذه العناصر جميعًا هي الأشياء الحقيقية فى الحياة بالنسبة له إن المطبخ وغرفة النوم هما السياقان التقليديان اللذان تتواجد داخلهما المرأة بشكل عام وليندا على نحو خاص، أما الميدالية فهى بمثابة الدليل المادى على "النجاح" الذي أحرزه "بيف" ابن ويلى.

إن المنزل يعبر أيضًا بشكل واضح عن أسطورة منزل الرجل باعتباره قلعته، والتى هى -حسب المسرحية- قلعة فى الهواء، "هواء الحلم"(١١) المرتبط بالمنزل. إن فشل ويلى فى الحصول على حب والده وأخيه فى عالم الزراعة، وفشله فى عالم التجارة يمكن التعتيم عليه داخل المنزل حيث يصبح ويلي مايريد أن يكونه. وفى تعامله مع

زوجته لندا عادة مايقلل ويلى من شأنها، ويحط من قدرها، ويعبر عن انزعاجه منها؛ إن -أي شيء يقوله- مهما كان تافهًا أو متناقضًا يقدم بشكل يجعله أكثر أهمية مما يمكن أن تقوله ليندا، وإن كان ويلى فى إحدى المرات القليلة التى يمتدح فيها لندا يقول لها: "أنت أساسي ودعامتي يالندا"(١٨). إن ثناء ويلي على لندا لا يقدم فقط في سياق ذاته هو، ولكن هذا الثناء يقدم أيضًا فى إطار صور معمارية تحدد مكان لندا فى المنزل. إنها أساس ودعامة المنزل، إنها ذلك العنصر "الحقيقى" الذى يمكن لـ "ويلى" أن يشكل منه عالمه الفانتازى[١٨].

إن كل رجال عائلة لومان أقل قيمة مما يبدون عليه، أما ليندا فإن قيمتها أكبر بكثير من القيمة التى تمنحها[١٩] إنها فعلاً بمثابة الأساس الذى أعطى الفرصة لرجال عائلة لومان أن يبنوا أنفسهم، وإن كان ذلك قد حدث فى إطار الحلم، ولندا أيضًا هى الدعامة التى تمكنهم من الاستمرار فى الحياة رغم مظاهر فشلهم. تعد لندا بمثابة العنصر الوحيد الذي يثبت أركان العائلة. ورغم أهمية شخصية لندا يبدو أن مبدعها نفسه (آرثر ميللر) عاجز عن فهمها فهمًا كاملاً.[٢٠] توصف شخصية لندا فى الارشادات المسرحية فى افتتاحية المسرحية كالتالى: "على الرغم من بهجتها البادية فى أغلب الأحيان إلا أنها درجت على كبت كل مايتنافى مع سلوك ويلي، فهى تحبه كثيراً وتكن له الإعجاب كما لو كانت طبيعته المتقلبة، ومزاجه الحاد، وأحلامه الكبيرة، وبعض مظاهر قسوته كما لو كانت هذه جميعًا تذكرها بأشواقها وعواطفها الجياشة التى تشاركه إياها، ولكنها تعجز عن التعبير عنها"(١٢). وهكذا تبدو لندا أقل شأنًا من "ويلى"؛ إلا أنها تظهر مستوى تعليمى أفضل منه فيما يتعلق بالقدرة النحوية والحسابية، وهى أيضًا أكثر منه موهبة فى الفطنة الدبلوماسية والسيكولوجية. إن لندا فى تعامها مع "ويلى" تجسد الحلم الأمريكى فيما يتعلق بالزوجة النموذجية بعد الحرب العالمية الثانية، تلك الزوجة التى تدعم زوجها وتمنحه بلا حدود، فهى زوجة لا تقترف الأخطاء، ولا تنطوى شخصيتها على نقائص. إلا أن الزوجة الأمريكية الكاملة ليست كافية لأصحاب الحلم الأمريكى من أمثال ويلى. فهو غير مخلص لها، وهو كثيراً مايقاطعها بوقاحة أثناء كلامها ويطلب منها الصمت حتى عندما تعبر عن دعمها وتعضيدها له. فهى ليست سوى أساس البيت، أما هو فعليه وحده أن يبنى الواجهة.

إن كان منزل لومان يمثل عائلة لومان مع اعتبار لندا تمثل الأساس القوى والدعامة لهذا البيت، فإن واجهة هذا البيت ذاته إنما تم تشييدها بمواد بناء مسروقة، فمواد البناء التى كان ويلى قد أمد بها أصحاب البنايات المقابلة قد استخدمها هو وأبناؤه فى إعاده بناء الشرفة الأمامية للبيت. وتعرف لندا أنه لم تكن هناك ضرورة إلى إعطاء أصحاب هذه البنايات الفرصة للتضييق عليهم، فهى تقول: "كان يجب علينا شراء الأرض المجاورة" (١٧). ولعلها هنا قد اقترحت الفكرة فى الوقت المناسب وإن تم تجاهلها. لكن ويلى يرغب دائمًا فى إزاحة اللوم بعيداً عن نفسه فيما يتعلق بزوال عالم الزراعة الخاص به، فهو يقول: "لا بد وأن يكون هناك قانون ضد هذه البنايات. أتتذكرون شجرتى الدردار الجميلتين اللتين كانا هناك؟...كان يجب على الشرطة القبض على ذلك الشخص الذي اجتثهما"(١٧).بالقطع هناك قانون ضد سرقة الأملاك، إلا أن هذا القانون ذاته لم يفكر فيه ويلى عندما شجع ولديه على السرقة من موقع البناء حينما أطلق على ابنيه اسم "شخوص لا تعرف الخوف"(٥٠). إن القوانين وضعت ليتبعها من هم أقل شأنًا، أما رجال عائلة لومان فليس لهم أن يتبعوا هذه القوانين. يرتبط ويلى وولداه فى إطار البيت بالبناء من خلال السوق أما لندا فهى ترتبط دائمًا بمسألة التنظيف، والإصلاح.

تظهر لندا عادة فى مشاهد "الفلاش باك" الخاصة بـ "ويلى" بالارتباط مع الغسيل مما يوحى بأن مسئولية لندا تنحصر فى غسيل قذارة الرجال على كل المستويات؛ ففى الماضى والحاضر تظهر لندا وهى تصلح الملابس؛ وهى لا تصلح فقط جواربهم وإنما تصلح أيضًا سترة ويلى: وعندما تتحدث لندا فإنها غالبًا ما تشير فى حديثها إلى مسألة الإصلاح تلك والتى تشرف على كل شئ يتعلق بها داخل البيت. على الرغم من أن وظائف لندا المرتبطة بالتنظيف، والإشراف على إصلاح الأشياء داخل المنزل هى وظائف نسائية بالمعنى التقليدى، إلا أنها لها دلالتها لأنها الوظائف التى تظل تقترن بـ "لندا" خصوصًا عندما يجرد ويلى لندا من بعض وظائفها النسائية الأخرى؛ إن "ويلى" هو الذي يؤكد على أهمية مسألة الجاذبية الجسمانية، وهو يفضل حياة ملؤها الفانتازيا والخيال عن الواقع الحياتى اليومى الملئ بالكد والتعب، وهو يصر على أنه

يكون له دور كبير فى تنشئة الأولاد.

يبذل ويلى أقصى جهده لكى يمنع لندا من أن يكون لها أى دور واضح فى تشكيل شخصيات الأولاد، فهو يسعى دائمًا لأن يجعلها خاصته وملكيته، ويتبدى ذلك عندما يشير إلى أنهما "ذريته" وحده. بعدما يشكر الله على مافُطر عليه ولداه من وسامة يعترف "ويلى" لـ "لندا" بأنه هو نفسه غير جذاب، وسمين، وملامحه غبية، وكثيراً ماكان يطلق عليه "فيل البحر" (٣٧)(٢١) ومن الواضح هنا أن الوسامة الجسمانية والقوة التى اتسم بها الولدان إنما ترجع إلى لندا وليس إلى ويلى، وإن كان ويلى هنا يعود بالفضل إلى الله، ولا يعزى ذلك إلى لندا. على الرغم من حضورها المستمر فى حياة ولديها داخل البيت تماماً كما كانت الأم لومان بالنسبة لـ "ويلى" ، فإن ويلى يحاول دائمًا التقليل من سلطتها عندما يرجع من العمل؛ ففى أحد مشاهد "الفلاش باك" نجد لندا وهى تبدى رفضها لسلوكيات بيف السيئة، ثم نجدها تغادر المشهد والدموع تكاد تنساب من عينيها ذلك أن ويلى يرفض تأييدها. إن لندا هنا تعبر عن الكرامة والقيم الإنسانية، كما تعبر عن السلوك الأخلاقى المتحضر فى مقابل السلوك الخارج عن القانون والذى يضع الذات قبل الآخرين ويدعمه فى ذلك إحساس متخيل بالفوقية. ومثلما كانت المرأة فى عالم الزراعة خالقة للحياة ومانحتها دون الاعتراف بذلك، ومثلما كانت فى عالم التجارة محدِّدة للقيمة فإن المرأة فى إطار المنزل ومن خلال لندا هى ذلك العنصر المخفى الذى يعبر عن المعيار الإنسانى للكرامة والقيمة.

ليست لندا بمثابة الأساس والدعامة فقط لمنزل لومان، ولـ "ويلى" نفسه، ولكنها أيضًا تمثل داخل المسرحية الأساس الذى يمكننا من خلاله التعاطف مع ويلى. إن شخصية لندا توظف داخل المسرحية بحيث تمنح "ويلى" دلالته بوصفه إنسانًا، وذلك بالنسبة لكل من الولدين والجمهور. ففى كلمتها الشهيرة نجدها تؤكد أنه على الرغم من أنه ليس "رجلاً عظيمًا أو غنيًا أو شهيراً"، وعلى الرغم من أنه "ليس أعظم شخصية فى التاريخ" فإنه "إنسان، وهناك أمر مافظيع يحدث له؛ ولذا فإن علينا أن نمنحه الاهتمام...فى نهاية الأمر فإن الاهتمام والاهتمام وحده هو الذي يجب أن نقدمه لهذا

الشخص"(٥٦). وهكذا فإن لندا هى التى تعبر عن قيمة ويلى، وهى التى تلحظ قدره الحقيقى وراء مظهره الزائف. إلا أن الولدين كانا قد تعلما جيداً من ويلى ألا يصغيا إلى كلام أمهما. عندما تعلن لندا عن أن الشركة كانت قد أوقفت مرتب ويلى منذ خمسة أسابيع، وعندما يطلق "بيف" على المسئولين فى الشركة "الأنذال ناكرو الجميل" تقول لندا إن هؤلاء المسئولين ليسوا أقل سوءاً من ولديها. إن عالم الرجال هو عالم ناكر للجميل، وغير مقدر لما قدمه ويلى من إنجازات، إن لندا وحدها هى التى تفهم وتقيم هذه الإنجازات. وعندما تحاول لندا جذب اهتمام "بيف" و"هابى" إلى والديهما، فإنهما عادة مايبعدان اللوم عن نفسيهما ويتظاهران بأنه لا توجد مشكلة ويغيران الموضوع، ويبدآن فى الحديث عن آرائهما المختلفة. ومثلما يلقى ويلى بعبء إصلاح كل مايعطل بالمنزل على عاتق لندا، فإن الولدين أيضًا يلقيان بعبء إصلاح والدهما المنهار عليها.

ينظر رجال عائلة لومان إلى لندا باعتبارها معياراً للقيمة، وهم ينظرون إليها أيضًا باعتبارها تجسيداً للفضيلة، فى فالولدان يعتقدان أنه لو أصبح لدى كل منهما زوجة مثل أمه فإنه سوف يملك الفضيلة، ومن ثم لن يكون فى حاجة لأن ينمى هذه الفضيلة داخله. يرغب كل من بيف وهابى فى الزواج من فتاة مثل تلك التى تزوجها الأب العزيز، وهما يعتقدان أن امتلاكهما لمثل هذه الزوجة سوف يغير حياتهما ويمنحهما النضج. إنهما -مثل أبيهما- يودان استخلاص القيمة من إمرأة بحيث تنضاف إليهما؛ لا يوجد رجل فى عائلة لومان قادراً على تكوين تصور دقيق عن ذاته. داخل منزل عائلة لومان لا يوجد إلا لندا وحدها القادرة على فهم أين تكمن القيمة، وأى الأشياء تساوى، وما الذى يمكن دفعه مقابل الاحتفاظ بالحياة العائلية وإصلاحها. وهنا تتبدى لنا وظيفة لندا الأخرى فهى المسئولة عن حساب الأمور المادية الخاصة بالعائلة. كذلك فإن لندا عليها أن تتصرف بكياسة بحيث تجعل ويلى يواجه حقيقة عمولاته التى كثيراً مايهول من شأنها، وإن كان ويلى يوبخها لأنها تشده إلى الأرض حيث حقيقته المالية الفعلية، وتبعده عن أحلام الثروة التى تراوده دائمًا وعلى اعتبار اقتران لندا بمسألة الحسابات وتحديد القيمة، فإنها حتمًا تُهمش ويُحط من شأنها.

فضلاً عن لندا ووظائفها (كما أشرنا سالفًا) فإن العنصر الآخر الحقيقى بالنسبة لـ "ويلى" فى منزل لومان هو ميدالية "بيف" الرياضية. إن دلالة شخصية لندا وأهميتها يتم تحييدها داخل البيت من خلال الإعلاء من شأن الرياضة. إن عبادة رجال عائلة لومان للمنافسة العنيفة بين الرجل وقرينه تحط من شأن المرأة بحيث تجعل منها موضوع الرياضة وأداتها. يقر "هابى" بأن "مشكلته الوحيدة" فى علاقاته المتعددة بالنساء أن الأمر فى النهاية يصبح شيئًا من قبيل "لعبة البولنج. فأنا أظل أدفع بهن مثل الكرات دون معنى" (٢٥). أيضًا فإن المرأة التى يلقاها ويلى فى غرفة فندق بوسطن والتى تشعر بأنها لا تعنى شيئًا بالنسبة له تنظر إلى نفسها باعتبارها كرة القدم التى يتلاعب بها ويلى. إن النساء باعتبارهن أدوات يمثلن الوسائط التى تبدأ من خلالها المباراة التنافسية، والهدف الذى يسعى إليه المتنافسون، والشئ الذى يحظى به الفائزون ويمتلكونه ويجعلهم "أصحاب حظوة".

إن أسوأ خطأ يقترفه ويلي مع ولديه هو أنه يبث فيهم فكرة أن النجاح فى الرياضة يضمن لهم النجاح المادى. ولذلك نجد "هابى" يشعر بالفوقية لأنه بإمكانه "تجاوز أى شخص فى الملاكمة والعدو، ورفع الأثقال فى هذا المتجر"، ومن ثم فلا يمكنه أن "يتلقى الأوامر من هؤلاء الأصاغر أولاد الزوانى"(٢٤). ويظن "هابى" أن قوته الذكورية ستمكنه من التغلب على كل المنافسين، وذلك على الرغم من أن التجارة، أو البيع ليس له علاقة بمسألة استعراض القوة الجسدية. كذلك يعتقد بيف أن الحصول على وظيفة يعد أمراً صعبًا وذلك لصورته الذاتية عن تفوقه الرياضى. تلك هى الروح التى ينجح "ويلى" فى "بثها فى ولديه" (٥٢) وهى الروح التى يقرنها بـ "بن". إن "بن" لا يؤكد فقط على حقيقة أن تكوين الثروة يعتمد على قوة قبضة اليد، وإنما يظهر تأكيده ذلك فى سلوكه، وفى تحديه لـ "بيف" عندما صوب رأس الشمسية ناحية عينيه قائلاً: "أيها الصبى لا تتراخَ فى عراكك مع الغريب. فلن يُمكنك ذلك أبداً من الخروج من الغابة"(٤٩). إن "بيف" و"بن" عضوان فى عائلة واحدة، وليسا غريبين، ولكن "بن" يحفظ لذاته كيانها بخلق مسافة بينه وبين الرجال الآخرين، فلا يسمح لأى رجل أن يدخل معه فى علاقة كرفيق أو كصديق. إن هذا "الإحساس المتنامى بالمنافسة"

والذى يبثه ويلى فى ولديه، وهو إحساس لا يمكن بلوغه إلا حينما يشغل المرء المرتبة الأولى -هذا الإحساس يضع الولدين فى موضع المنافسة إزاء بعضهما البعض- (وهو مايظهر بوضوح بالغ فى حلمهما بأن يبيعا أدوات الرياضة من خلال ترأسهما لفريقين متنافسين) كما يضعهما فى موضع المنافسة مع أبيهما.

إن الرياضة فى هذه المسرحية تمثل عنصراً من عناصر عالم الزراعة إذ تتيح الفرصة لاختبار وإظهار القوة الذكورية فى أكثر صورها بدائية. عندما يظهر تشارلى وهو يلعب الجولف، وذلك فى أحد مشاهد "الفلاش باك" الخاصة بـ "بن" يقول ويلى: رياضى عظيم!" ولكنه هو وابنه بيرنارد لا يستطيعان أن يدقا مسماراً واحداً !"(٥١). أيضًا نرى بيرنارد وهو يمسك بمضارب التنس. إلا أن الجولف والتنس يعدان لعبتين متحضرتين وهينتين؛ إن الرجال الحقيقيين يبرزون فى الملاكمة (وهذا مايتضح فى الهدية التى أهداها ويلي للولدين حيث أعطاهما كرة ملاكمة) كما يبرزون أيضًا فى كرة القدم. ولأن كرة القدم تُلعب فى أماكن مفتوحة وعلى ملعب أخضر، ولأنها تنطوى على فكرة كسب الأرض والسعى نحو هدف، فإن هذه الرياضة تقترب من عالم الزراعة البدائى كما نجده عند بن. ولأن كرة القدم رياضة رجالية تمنح الفرصة للفرد لأن يظهر ذاته ويترك انطباعًا لدى الآخرين، و"ويخلق مصلحة شخصية" وأن يكون "صاحب حظوة" فإنها تعبر أيضًا عن عالم التجارة. إن "بيف" عندما كان نجم كرة قدم فى المدرسة الثانوية يحضر إلى المنزل ميدالية رياضية هى معيار القيمة بالنسبة له، أما الدعم الأنثوى فيأتيه من "حشد البنات خلفه"(٣٢) إن كرة القدم إذن تصبح بالنسبة لـ "ويلى" الوسيلة المثلى للجمع بين عوالم الزراعة والتجارة والبيت وذلك داخل إطار الجماعة الذكورية التى يرغبها. وعلى اعتبار أن كرة القدم تمثل هذه الصيغة التركيبية فهي تكتسب أيضًا أبعاداً أسطورية، ففى يوم المباراة التى أقيمت على ملعب Ebbets يظهر بيف "وكأنه إلاهًا" صغيراً، وكأنه هرقل أو شئ من هذا القبيل...إن نجمًا بهذه الروعة لا يمكن أن يخبو أبداً"(٦٨).

ورغم ذلك فإن هذه الصيغة التركيبية لا تجتاز اختبار الواقع. إن قيم الرياضة تعجز عن مغالبة ذلك التحدى المرتكز على ماهو أنثوى وماهو حسابى. ومثلما يشيد بيت لومان جزئيًا باستخدام مواد بناء مسروقة، فإن نجاح بيف فى المدرسة الثانوية هو أيضًا محصلة سرقة المعرفة، وخصوصًا مادة الحساب من بيرنارد. مثله مثل لندا والعناصر الأنثوية فى عالمي الطبيعة والتجارة يمثل بيرنارد حضوراً قليل القيمة ويتم إستغلاله بشكل مهين. ولأن بيرنارد يحب "بيف" دون الشعور بأى حاجة للدخول معه فى منافسة فإنه يوصف بأنه مصاب "بفقر الدم" (٣٢) كما تجعل منه المعايير الذكورية الرياضية فاقداً للذكورة، ومؤنثًا.

ومن خلال إيمانهم بالسيادة المبرَّرة للمنافسة الذكورية على معيار القيمة الأنثوى، فإن رجال عائلة لومان يصادقون على السرقة بل يسبقون عليها صيغة عقلانية. يسرق ويلى من لندا احترام الأمومة، كما يسرق من تلك المرأة فى الفندق مرتبة أعلى فى عالم التجارة مما يستحقه فعليًا. أما "هابى" فهو يسرق نساء رؤسائه ليتجنب المنافسة داخل المنطقة المشروعة والمحددة، ولكى يزيد من إحساسه بقيمة ذاته. وهكذا فإن كلاً من الابنين الصغيرين "ويلى" و"هابى" يتنافسان أساسًا من خلال تصورهما عن المرأة باعتبارها موضوعًا أما الابن الأكبر"بيف" مثله مثل الابن الأكبر بن فإنهما يتنافسان بشكل مباشر مع الرجال وينظرون للرجال المهزومين باعتبارهن نساءً وذلك من خلال نزع الذكورة عنهم.

إن سرقة بيف للإجابات من بيرنارد -الذى يحبه- تتسق مع سرقته لكرة القدم من المدرب بشكل غير مباشر، ومع سرقته للقلم المذهب من "بيل أوليفر" ان مانجده هنا بمثابة سرقة للذكورة من رجل ذى سلطة ويمنح الثقة لـ "بيف". إن هذا التفكير الحسابى المضطرب لدى رجال عائلة لومان ينطوى على تصور خاطئ مفاده أن المرء يمكن أن يصبح شيئًا ما عندما يصبح الجميع لا شئ، كما أن على المرء أن يضيف إلى نفسه من خلال الاستيلاء على مالدى الآخرين، وألا ينتقص مما لديه من خلال العطاء؛ إن العطاء لا يمارسه سوى النساء والرجال ذوى الرجولة المنقوصة. ومن ثم فإن المرء يصبح أكثر

قيمة عندما يأخذ من الآخرين مايمثل قيمة بالنسبة لهم رجالاً كانوا أم نساءً. وتختزل القيمة الأنثوية داخل هذا النظام فى مجرد دعم الرجل، وأداء الوظائف الجنسية، أما القيمة الذكورية فتتجلى فى مركزية القضيب. إلا أن المرء لا يمكنه أن يحصل على كل شئ ويصبح الرجل الأول دون أن يقوم بداية بإخصاء الأب. إن كلاً من السرقات التى يقوم بها "بيف" هى بمثابة إعداد وتهيئة لقيامه بسرقة مركزية القضيب من والده.[٢٢]

تبدو الرياضة إذن بمثابة الصيغة التركيبية المثلى التى تجمع العوالم الثلاثة، ومن ثم فهي تعبر عن الجماعة الأبوية -الأخوية التى يسعى إليها ويلى باستمرار. إن أسطورة الرياضة فى نتيجتها الحتمية تتكشف عن أن الجماعة الأبوية-الأخوية لا يمكن أن تتواجد فى كليتها. إن ويلى يريد الاحتفاء بنموذج يعبر عن التصور الأخوى الذى يمثل الرجال الأقل شأنًا (والذين ينتمى هو إليهم) فى حين أنه يريد أيضًا أن يشغل مركز السلطة الأبوية، وأن ينظر إليه بعين التأليه من جانب الجميع، وخصوصًا من جانب بيف. إلا أن ويلى عندما ينظر إلى الموضوع نظرة عقلانية يجد أنه على الرغم من أن بيف لديه الإمكانية لكى يصبح الرجل رقم واحد إلا أنه هو نفسه لا يشغل هذه المكانة. لا يمكن لـ "بيف" أن يكون أعلى مرتبة من ويلى وأقل منه فى آن معًا: وهنا يكمن التنافض. ولكى يحقق "بيف إمكاناته الكامنة عليه أن ينمو، ويتجاوز ويلى وأن يدرك أن والده أقل منه ومن ثم فإنه لكى يصبح هذا "الاله الصغير" إلهًا كبيراً عليه أن يزيح الإله الزائف -ويلى- عن عرشه ويقوم بإخصائه.

وحتى قبل حادثة بوسطن فإن حقيقة ويلى الزائفة كانت على وشك الإعلان ليبدو أقل قيمة من صورة الذات التى سرقها ونسبها لنفسه وأقنع بها ولديه[٢٣] لقد وعد ابنيه أن يأخذهما فى رحلة عمل، فلو كان قد فعل ذلك لكانا قد اكتشفا "زيفه"، وإن لم يأخذهما فسيبدو "كاذبًا" وإن لم يكن بيف قد علم حقيقة تلك المرأة فى فندق بوسطن، فكان سيتحتم على ويلي مواجهة أستاذ مادة الحساب ولعله يفشل فى الحصول على النقاط الإضافية لـ "بيف". إلا أن هذه الأزمات الإيمانية فيما يتعلق بصورة الأب كانت متوقعة، ذلك أن بيف يشهد والده بعد ذلك مع المرأة.

عندما يلتقي ويلي وبيف في بوسطن يكون الاثنان قد فشلا. فقد فشل بيف في امتحان الحساب، أما ويلي فقد فشل في الولاء للعلاقة الزوجية. وهذا الفشل في صورتيه يصاحبه صور أخرى من الفشل في نظام القيمة الحلمي والذكوري، فـ "ويلي" فشل في الحفاظ على كيان الأسرة باعتباره حجر الزاوية المقدس للنجاح، كذلك فشل بيف في أن يكون "صاحب خطوة" لدى الرجال الأقل ذكورة. في لحظة مايلوم كل منهما الآخر على فشله،ولكن المرأة التي كان يلقاها ويلي ينظر إليها دائمًا باعتبارها الأساس الذي أدى إلى فشل العلاقة بين الأب والابن [٢٤]. على الرغم من أن رجال عائلة لومان يقابلون بين لندا "باعتبارها شخصًا يملك المقاومة" ونساء عالم التجارة اللاتي يمكن "امتلاكهن" [٢٥]، فإن تلك المرأة التي يلقاها ويلي تعبر عن هؤلاء النساء جميعًا بل وتتقاطع شخصيتها وتتوازى مع شخصية لندا.

يقرن ويلي باستمرار وعن دون وعي بين لندا والمرأة التي اعتاد ملاقاتها في الفندق؛ ففي ذلك "الفلاش باك" الذي نجد فيه لندا وهي تثني على ويلي "باعتباره أكثر الرجال وسامة في العالم"(٣٧) بالنسبة لها (وذلك بعد اعترافه بأنه يشعر وكأنه أحمق في عيون الآخرين) يظهر "فلاش باك" داخل "فلاش باك" وذلك لحظة الضحك وهنا تظهر المرأة للمرة الأولى. وعلى الرغم من أن الضحكة هنا في سياقها تعبر عن استمتاع المرأة بصحبة ويلي فإن الأثر الدرامي هنا يجعلها تضحك عليه ولا تضحك معه. وعندما يخرج ويلي من ذلك "الفلاش باك" الذي يدور داخل "فلاش باك" آخر إلى "فلاش باك" ثالث يبدو لنا وكأن ضحكة لندا تمتزج بضحكة المرأة. وتسمع ضحكة المرأة مرة أخرى عندما تسيطر القرائن الدالة على سلوك بيف السيئ على ويلي أثناء إحدى لحظات "الفلاش باك" مما أكد له حقيقة تنشئة ابنه على معايير خاطئة، وهذه المعايير هي معاييره هو وليست معايير لندا.

إن المرأة التي يلقاها ويلي في الفندق لا تمنح حتى شرف أن يكون لها اسم ضمن قائمة أسماء الشخصيات على الرغم من أن اسمها قد يكون الآنسة فرانسيس. أن توسم هذه السيدة فقط بالمرأة يجعل منها غاوية، وكارثة أنثوية، ويتأكد هذا الانطباع

من خلال ضحكتها، والموسيقا التي تصاحب ظهورها، وأيضًا ظهورها بقميص أسود. إلا أن وصفها في الإرشادات المسرحية يتناقض مع هذا الانطباع؛ فهي توصف باعتبارها "حسنة المظهر، وفي عمر ويلي نفسه"(٣٨). فضلاً عن ذلك فإن هذه المرأة أبعد مايكون عن أن تكون داعرة، فهي تلعب دور الوسيط بين ويلي والمتعاملين معه (ولعلها سكرتيرة أو موظفة استقبال) إذ أن لديها القدرة على اختيار البائعين الذين يمكن أن يتعامل معهم المشترون، كما أن هذه المرأة تعيش مع أخواتها. إن ماتتقاضاه من ويلي لقاء ماتمنحه إياه من متعه جنسية ليس سوى جوارب من الحرير؛ فهي بحاجة إلى جوارب حريرية ترتديها في العمل، ولعلها غير قادرة على توفير ثمنها من مرتبها. إلا أن الجوارب هنا أيضًا لها مدلول رمزي مهم عندما تشير المرأة إلى هذه الجوارب التي كان ويلي قد وعدها بها يفهم بيف علاقة أبيه بها، كذلك فإن قيام لندا بإصلاح جواربها يذكر ويلي بما اقترفه من ذنب. وهكذا فإن الجوارب تجمع بين لندا والمرأة، وهذه الجوارب ذاتها تعزز الروابط بينهما: فهما في العمر نفسه، وتملكان روح الدعابة، وتحبان ويلي بصدق.(٢٦) الفارق الجوهري بينهما أن الأولى اختارت أن تتزوج وتعمل داخل البيت، والثانية اختارت ألا تتزوج وتعمل في عالم التجارة. إن لندا نفسها تشبه جوربًا تم اصلاحه، فهي قد تعرضت للتمزق والتفسخ على يد ويلي ولكنها مازالت صالحة للاستخدام من خلال مايمنحه إياها بناؤها الأخلاقي من قوة أما المرأة فهي بمثابة جورب حرير "جديد"، ومنطقة جديدة يمكن لـ "ويلي" أن يختبر فيها قوته وذاته. تتحول كل من لندا والمرأة إلى أشياء (أو موضوعات) ولكنهما أيضًا يشهدان فشل وسقوط القيم الذكورية.

لا تنطوي هذه المسرحية إذن-وعلى عكس مايبدو- على نوعين من النساء: نوع صالح وآخر طالح. وإنما تختزل كل النساء في صورة المرأة التي يلقاها ويلي في الفندق. فالنساء جميعًا يتشابهن أكثر مما يختلفن خصوصًا في معرفتهن وامتلاكهن لإمكانية الكشف عن عدم الكفاية الذكورية، وإن كن قد تم تنشئتهن اجتماعيًا على ألا يهينوا الرجل بالكشف عن معرفتهن هذه صراحة. يتفق رجال عائلة لومان جميعًا على أن حقيقة عدم الكفاية أو الفشل الذكوري يجب أن تحجب عن النساء لأن عدم

معرفة النساء بذلك يضمن للرجال أن يبقوا على مزاعمهم أمام أنفسهم، وفيما بين الرجال الآخرين. إن أكثر مايزعج "بيف" بخصوص النوبات التى تنتاب أبيه وتجعله يرتد بالذاكرة إلى الوراء هو أن "ماما تسمع ذلك"! (٢٧) عندما يستعير ويلى نقوداً من تشارلي فإنه يفعل ذلك لكى يتظاهر أمام لندا بأن هذه النقود هى مرتبه، ولكن لندا تعلم عن هذه القروض. يحاول ويلى أيضًا أن يصور له لقاءً غير حقيقى تم بينه و"بيل أوليفر" حتى يذهب بيف إلى لندا وينقل لها أخباراً سارة، ولكن الواقع أن ويلى نفسه -وليس لندا- هو المحتاج إلى سماع أخبار سارة من "بيف". وتعرف لندا أيضًا أن ويلي كان قد حاول الانتحار. وخبر ولديها بذلك. ومثل "ليتا" Letta تقترن لندا دائمًا بصفة جمع وتقييم القرائن. لا تجد لندا فقط خرطوم الغاز المطاطى (أثناء مباشرتها لعمليات الإصلاح)، ولكنها على علم أيضًا بمحاولات الانتحار الأخرى التى أقدم عليها ويلى بسيارته. وعندما تشرع لندا فى سرد قصة الشاهد تقول: "يبدو أنه توجد امرأة"، وفى رد فعل سريع من بيف يقول: "أى امرأة؟" (٥٨-٥٩)، ومن الواضح هنا أن بيف يفترض أن لندا إنما تعني تلك المرأة فى بوسطن. لا تتقاطع وظيفة لندا مع وظيفة الأم لومان فقط، وإنما تتشابه أيضًا مع المرأة الشاهدة فى شركة التأمين فى معرفتها بمحاولات الانتحار التى أقدم عليها ويلى؛ أيضًا فإن المرأة الشاهدة يتم الربط بينها وبين المرأة (التى فى بوسطن) وذلك فى ذهن ويلى كذلك، فإن ويلى يعامل "جينى" مثلما عامل المرأة فى بوسطن؛ وفى المطعم تذكر كل من الآنسة فورسايذو ليتا وويلى بالمرأة مثلما هو الحال مع لندا. إن تلك الصيغة التركيبية التى تجمع بين عالم الطبيعة، وعالم التجارة والمنزل والتى يسعى إليها ويلى لا تتحقق من خلال الجماعة الذكورية وإنما تتحقق جماعيًا من خلال مجموعة النساء اللاتى يخرجن من مواضعهن باعتبارهن عناصراً مغيبة ليشكلن دائرة أنثوية هى بمثابة قيمة مضافة إلى حقيقة رجال عائلة لومان، ولكن دون الإقرار بذلك.

تظهر المرأة (التى يلقاها ويلى فى بوسطن) إبان الاحتفال الأبوى-الأخوى بالانتصار، وذلك فى المطعم(٢٧) ولم تكن لندا مدعوة فى هذا الاحتفال، ذلك أن الاستمتاع بالنجاح كان من حق الرجال فقط. وكان ويلي على وشك أن ينتزع لنفسه

وظيفة فى نيويورك وذلك من "ابنه" الرمزى هوارد، أما "بيف" فقد كان على وشك أن يقنع "والده" الرمزى بيل أوليفر بأن يسعى إلى استثمار فكرة هابي عن تكوين فرق للأدوات الرياضية تحت اسم الأخوة لومان. إلا أن أحلام اليقظة الخاصة بالنجاح لم يتم تحقيقها. لم يتأثر هوارد كثيراً بتأكيد ويلى على فكرة الأبوة، وإن كان هو مسروراً بكونه أبًا، بل على العكس من ذلك فإن هوارد يلوم ويلى على "عجزه عن تحمل أثقال المسئولية" (٨٠). وبيف أيضًا يعجز حتى عن التأثير على السكرتيرة، هذا فضلاً عن بيل أوليفر الذي لا يراه إلا للحظة ولا يتذكره بعدها. وعندما يغضب بيف من معاملة أوليفر إياه باعتباره أقل رجولة، فإنه يعاود الدخول إلى مكتب أوليفر ويسرق قلمه المذهب، وهو بذلك يستكمل عملية إخصاء الأب الرمزى الذى سرق منه كرات السلة قبل عدة سنوات. وهكذا، ومرة أخرى فى بوسطن فشل ويلى كأب وفشل بيف كابن. إن مشهد المطعم يستدعى مشهد بوسطن، حيث يتجلى أمامنا فشل الأب والابن، وفى هذا المشهد نفسه يحدث نوع من أنواع إزاحة القوة الذكورية. ويبدو أن ويلى عاجز عن مواجهة فشله أمام عائلته، وذلك حتى اللحظة التى يرى فيها ولديه يتبعان الطريق نفسه الذى سلكه؛ فكما "خان" ويلي العائلة مع المرأة، كذلك قام كل من بيف وهابى "بخيانة" والدهما بأن تركاه فى المطعم، وخرجا مع الآنسة فورسايذ وليتا.

فى إحدى لحظات ذروة "الفلاش باك" نسمع هذا القول: "ويلى، ويلى هل ستنهض، تنهض، تنهض؟" (١١٤)، ويوحى تكرار كلمة "تنهض" من قبل المرأة ليس فقط بمجرد النهوض لفتح الباب، وإنما يوحى أيضًا بصعود سلم النجاح، وقد يعنى هنا أيضًا الانتصاب. يمثل الأداء الجنسى منطقة لا يمكن أن يزيف فيها الرجل، فالمرأة تعرف دائمًا إذا مافشل الرجل. والمرأة هنا ليست فقط وسيلة للانتشاء الجنسى، ولكنها أيضًا وسيلة للتثبيط الجنسى، وهذا يتجلى فى إشباعها لحاجة الرجل من ناحية،وقدرتها على تهديد إحساسة بالكفاءة. إلا أن المرأة -مثلها فى ذلك مثل لندا والنساء اللائى فى المطعم- تذعن من خلال إشباع رغبة الرجل واعطائه كل مايدعم ثقته بنفسه. على الرغم من الطابع الطفولى الذى يسم حديث المرأة، والذى يقصد له غير ذلك، فإن لديها أحساسًا بالمسئولية تجاه عملها، كما تملك الذكاء الكافى الذى

يجعلها تشعر بالأحاسيس الخاصة بعدم الكفاءة الذكورية، وهو مايجعلها تقول العبارات "الصحيحة" التي من شأنها أن تستبعد هذه الأحاسيس حتى لو أدى ذلك إلى إذلالها. ومع ذلك فهذه المرأة تمنح نفسها حرية اتخاذ المبادرة الجنسية، فهي تقول لـ "ويلى" "أنت لم تصنعني ياويلى، فأنا الذي التقطتك" (٣٨). أيضًا فإن هذه المرأة تستمتع بالجنس على غير استحياء، فهى تقول: "هيا إلى الداخل أيها الفتى الطبال، فمن الهزل أن ترتدى ملابسك فى منتصف الليل" (١١٦). ويوحى هذا أيضًا بأن ويلى لم يشبعها بعد، ولعل الضحك المرتبط بها دائمًا يعبر عن خوف ويلى من استهزائها بعدم كفاءته/كفايته، وهو الخوف الذى يتحتم عليه مغالبته بالتخلص منها.

تلح المرأة على ويلى كى يستمع إلى طرقات الباب، وهذه الطرقات هى بالمعنى الحرفى طرقات بيف على الباب، وبالمعنى الرمزى تعبر عن طرقات ضمير ويلى، وهى مايحاول أن يتجاهلها. وقبل أن يفتح ويلي باب غرفة الفندق يخبئ المرأة فى الحمام، وبذلك يقرن بينها وبين الوظائف الجسمية، كما يقرن بينها وبين مسألة التخلص من النفايات. إلا أن هذه المرأة تصبح وسيلة لتقويض أسطورة الذكر، وذلك بخروجها من الحمام.

عندما يُدخل ويلى بيف إلى الغرفة يعترف له بيف بالفشل فى مادة الحساب. وفى هذه اللحظة يصدم ويلى، ويحاول أن يضع اللوم على بيرنارد. لكن بيرنارد لم يفشل فى التعبير عن خضوعه ومحبته لـ "بيف" على الرغم من أن "بيف" سرق ويلى وغش منه إلا أنه "حصل على إحدي وستين درجة" (١١٨). والأرقام هنا تكتسب أهمية كبيرة؛ وبيف فى حاجة لأن يحصل له ويلى على أربع درجات إضافية؛ وإن كانا قد غادرا الفندق لحظتئذ لبقى فشل ويلى خفيًا، ولكن سلطته كانت لا بد وأن تختبر فى مقابل سلطة أبوية أخرى ورغم ذلك يستمر بيف فى تبرير فشله. فيقول أن حصة الحساب غير المهمة تأتى دائمًا قبل حصة الرياضة sports المهمة جداً، ولذا فهو لم يحضر دروس الحساب بشكل كاف" (١١٨) ليتجنب الخضوع للنسق القيمى الذى يعبر عنه الحساب. فضلاً عن ذلك فإن بيف لم يكن "ذا حظوة لدى المعلم الذى كان يكره بيف

لأنه كان يقلده بشكل هزلى أمام الفصل. يسرق بيف احترام المعلم لذاته من خلال تقليده وإظهاره باعتباره أقل رجولة. وهكذا، فإنه على الرغم من فشل بيف إلا أنه ينجح فى إزاحة سلطة ذكورية أخرى، فهو هنا يزيد من إحساسه بالاحترام من خلال الانتقاص من احترام المعلم، كما يقوم بتقليد المعلم أمام والده لكى يحوز قبوله، وأمام ذلك يصمت ويلى لكى يستمتع بانتصار بيف على سلطة ذكورية، ويضحك على ذلك المعلم الذى نال بيف من رجولته وإن كان يتحكم فى مستقبل بيف. ولكن مثلما ظهر السيد بيرنباوم (المعلم) أثناء سخرية بيف منه هكذا تظهر المرأة، وتخرج من الحمام.

وما من شك فى أن معظم القراء وأفراد الجمهور يشعرون بالتوتر أثناء حديث بيف وويلى، وهم يعلمون أن المرأة مختبئة بالحمام، كذلك يشعر أفراد الجمهور والقراء بالكدر عندما تظهر المرأة وتعلن عن حضورها. وهنا يمكن القول بأن هذا المشهد مصمم بحيث لا يكون على الذكور أى غبار بينما يوضع اللوم كله على المرأة؛ ويصبح لسان حال الجمهور والقراء: ماذا لوكانت أبقت لسانها داخل فمها! ماذا لو بقيت داخل الحمام حيث تنتمى. ولكنها لا تغلق فمها، ولا تقبع داخل الحمام، وانما تصر على أن تكون جزءاً من هذه المتعة، وعلى أن تشارك فى تلك اللعبة الذكورية. وعندما تدخل المرأة فإنها لا تضحك فقط، ولكنها تتعمد التلعثم فى كلامها مقلدة بيف وهو يقلد السيد بيرنباوم المعلم؛ إلا أن المرأة (أى مرأة) ليس مسموحًا لها بالانضمام إلى صحبة الرجال والسخرية من رجل يحتل مرتبة أقل من الرجولة.

وحتى يزيل ويلى الصدمة التى اعترت بيف عند رؤيته للمرأة يحاول أن يجعل الموقف يبدو عاديًا، فهو يقدم المرأة ويسمها، ولعله يذكر اسمها الحقيقى، ولكنه أيضًا يرفع من قدرها فيقول: "بيف.أقدم لك الآنسة فرانسيس، واحدة من المشترين" (١١٩). وماقاله ويلى عنها يعد صحيحًا بشكل جزئى، فتلك المرأة كانت تشتري مايبيعه ويلي إياها، فقد كان يبيع نفسه باعتبارها سلعة.[٢٩] كذلك اشترت منه زعمه بأنها تمثل كيانًا إنسانيًا بالنسبة له. ولكن عندما ترى نفسها وهى تعامل على أنها مصدراً للقلق تفقد رغبتها فى التجارة بهذا المعنى، وإن كانت تصر على الوفاء

بالشروط المادية للاتفاق على الأقل. يحاول ويلي أن يخرجها خارج الغرفة دون ملابسها، ولكنها تطلب منه ماوعدها به من جوارب، ويحاول ويلي أن ينكر امتلاكه لأية جوارب، ولكن المرأة ترد عليه قائلة: "لقد كان لديك صندوقان من الجوارب مقاس تسعة وكانا لى، وأنا أريدهما!" (١١٩). وفى نهاية الأمر يعطيها ويلي الجوارب. إن مايجعل "الآنسة فرانسيس" تبدو امرأة سيئة هو رفضها لأن ترغم على سلوك ذات الطريق التى أرغمت لندا على السير فيه، وكذلك اجتراؤها واصرارها على أن يعترف بوجودها، وأن يتم التعامل معها طبقًا لشروط العقد، وكذلك فهمها ورفضها فى الوقت نفسه لكل مايعرضها للإذلال. وبعدما تصور هذه المرأة نفسها باعتبارها كرة قدم ركلها الجميع فى مباراة ذكورية تأخذ ملابسها وتترك المكان. لقد كانت المرأة غير مرتدية لملابسها بالمعنى الحرفى، بينما كان ويلى مرتديًا لملابسه بالمعنى الحرفى، ولكن بيف يرى ويلى رمزيًا وقد تجرد من دثار الأبوية patriarchal mantle، كما يشهد واقعه الذكورى الكسير والواهن. من خلال الجوارب يرى بيف قدسية الحياة العائلية وقد اختزلت فى سلعة قابلة للمقايضة، يقول بيف لوالده: "أنت -أنت أعطيتها جوارب أمى!" (١٢١)، وهو يقول ذلك بينما ينفجر بالبكاء. ولوهلة يبدو أن بيف يتوحد مع لندا؛ فإن كانت هى باعتبارها الزوجة والأم يمكن اختزالها إلى مجرد شئ يقايض فيه أبوه، فهو (أى بيف) أيضًا يمكن المقايضة فيه باعتباره الابن يتهم بيف أبيه بوصفه "كاذبًا"، و"زائفًا"(١٢١) ثم يغادر المكان.

إلا أن إسقاط حالة العرى على المرأة يجعل الصراع الذكورى بين الأب والابن غير محسوم، وذلك حتى لحظة تكرر الفشل الذكورى فى الوقت المناسب يتسلح "بيف" بسلطتين ذكوريتين هما قلم بيل أوليفر المذهب الذى يعبر عن السلطة الأبوية الرمزية لعالم التجارة، وخرطوم الغاز المطاطى، والذى يمثل لـ "ويلى" سلطة ذكورية مدمرة للذات داخل البيت. دون هاتين السلطتين يفقد ويلى ذكورته ويحتل مركز المرأة، وهو مايبدو عندما يتركه بيف وهو "يهذى داخل الحمام"[٣٠].

ومثلما كانت المرأة هي الضحية التي ألقى عليها اللوم بعد هجر ويلي للبيت وخذلانه للعائلة، كذلك تصبح كل من الآنسة فورسايذ وليتا الضحيتين اللتين يوضع عليهما اللوم عقب ترك الولدين لأبيهما وخذلانهما له. إلا أنه كما كان الفشل الذكوري بمثابة الوسيلة التي أخرجت المرأة خارج إطار عالم التجارة، فقد أخرج هذا الفشل الذكوري ذاته لندا من وضعها المحدود باعتبارها الأساس والدعامة داخل المنزل والأمر الدال هنا أن لندا تصبح في أكثر حالاتها قوة بعد حادثة المرأة فهي ترمي بالزهور التي يقدمها إليها الولدان كرشوة بعد أن يلقي باللوم على الفتاتين بعد تركهما لأبيهما. إن الولدين يعجزان عن تغطية الحقيقة أو تجاهلها في حضور أمهما، وإن كانا يحاولان أن يفعلا ذلك. وهنا تصبح لندا مصدراً للتهديد وإن كان ذلك من أجل ويلي، وليس لشئ يخصها. ولعل رد فعل لندا في هذا المشهد يمكن توقعه من امرأة ثبت عدم إخلاص زوجها. إلا أن ولاءها لـ "ويلي" بالشكل الذي يبدو أمامنا يجعلنا نصدق أنها لن تتخلى عنه. وعلى الرغم من أن لندا تم تدجينها داخل النسق الأبوي بشكل جعلها تدين النساء باعتبارهن "عاهرات قذرات متعفنات" (١٢٤) إلا أنها تلوم ابنيها على الذهاب إليهن، كما تحاول الإلقاء بابنيها خارج البيت، وتمنع نفسها من التقاط الزهور المبعثرة على الأرض، وتأمر الولدين قائلة: "التقطا هذه الزهور، فلم أعد خادمتكما بعد اليوم." أخيراً تعلن لندا استقلالها عن الدور المنوطة به مدركة أنها في وضع أفضل مما عليه ابنيها [٣١] لقد استثار الفشل الذكوري بالنسبة لـ "لندا" والمرأة إحساساً أنثويًا بالظلم، وبأنهما كانا ضحية. يتجاهل هابي ماقالته لندا، ويرفض الامتثال إلى السيادة الأنثوية، أما بيف فيركع على ركبتيه ويلتقط الزهور إذ يدرك أنه فاشل كرجل. أما ديلي فقد تم وضعه في مكانة ذليلة، وتعرض للهجر مثله مثل المرأة، تلك الكرة التي يتبادل الرجال ركلها. وتتقمص لندا الحالة التي يجتازها ويلي، ولكنها ترتفع فوقها لتشغل مكان السلطة الأنثوية. وإن كان ذلك يحدث لفترة قصيرة ذلك أن النساء لا يستحوذن على السلطة إلا عندما يدمر الرجال بعضهم البعض. عندما تتهم لندا بيف قائلة: "أنت! لم تذهب حتى لترى إذا ماكان أبوك على مايرام!"(١٢٤)، فهي هنا تدينه جزئيًا لإعراضه عنها، وعدم تأثره بها، وتجاهله لرعايتها وعطفها. إلا أن بيف يصر على رؤية ويلي الآن رغم اعتراضات لندا؛ فلأن بيف أصبح سيئًا مثل ويلي في خيانته لـ "لندا"، فهو و"ويلي" يمكنهما فهم بعضهما البعض.

عندما يدرك ويلي أنه قد فشل هو وبيف فى كل من عالم التجارة، وعالم البيت يلجأ إلى عالم الطبيعة محاولاً استعادة ذكورته المفقودة بعد حادثة المطعم. "إن الغابات تحترق"(١٠٧) كما أشار ويلى سابقًا إلى ذلك، ومن ثم عليه أن يبتاع بعض البذور لأنه "لا يوجد شئ مزروع. لا يوجد أى شئ فى الأرض" (١٢٢). إلا أن كل ماسيفعله ويلى سيصبح دون جدوى وذلك فى فناء البيت (الذي يمثل البقية الباقية من عالم الطبيعة داخل البيت) وذلك لأن لندا تعلم "أن الشمس لا تدخل إلى هذه البقعة من البيت بشكل كاف والتى لن ينمو فيها أى شئ" (٧٢). لقد أصبح عالم الطبيعة خواءً بلا شمس وبلا أبناء نتيجة للاستنفاذ الذكورى لكل طاقاته، إلا أن ويلى يتحتم عليه تأكيد ذكورته فى هذا العالم من خلال إعمال فأسه فى الأرض الأم حيث يمثل الفأس فى هذا العالم رمز الذكورة. إن ويلى عند قيامه بزراعة بذوره إنما يحاول تغيير تصوره عن بيف، وتصور بيف عنه ليبدأ بداية جديدة كأب وكابن على أساس جديد. إلا أن العوالم الثلاثة: عالم الطبيعة، وعالم التجارة، والمنزل لا تنفصل فى ذهن ويلي، وبينما هو يقوم بعملية الزراعة يفكر فى خطة للانتحار -إنه هنا يحفر قبره. تعبر خطط الانتحار السابقة التى أعدها عن ماضيه، كما أن هذه الخطط تنطوى على عناصر أنثوية خفية. فى المحاولة الأولى كان ويلي يقود سيارته فانحرف بها عن المسار متجهًا نحو كوبرى صغير، ولم ينقذه إلا "ضحالة المياه فى النهر" والطريق هنا يرتبط رمزيًا بفكرة الاتجاه نحو عالم التجارة"، أما الكوبرى الصغير فلعله يشير إلى الجنس باعتباره مخرج ويلي من عزلته، أما ضحالة المياه فلعلها تشير إلى وظيفة المرأة الداعمة له، والتى "نجته". أما الخطة الثانية المرتبطة بالمنزل فأداة الانتحار فيها هى خرطوم الغاز المطاطى الذى يمثل رمز الذكورة، إلا أن نجاح هذه المحاولة يعتمد على "الوصلة nipple * الصغيرة الجديدة" (٥٩) فى أنبوبة الغاز والتى تمثل رمز الأنوثة. أما الخطة الثالثة فهى تستخدم عناصر من عالم التجارة ودائرة المنزل أيضًا لتحل محل الصيغة التركيبية الفاشلة والتى جمعت العوالم الثلاثة من خلال الرياضة. والانتحار هنا يكتسب صبغة أنثوية باعتباره عودة إلى الرحم، وعودة إلى تلك الدائرة البعيدة عن كل صور التنافس، ولكن فى هذا الإطار أيضًا يعد الانتحار بابًا للنجاة بالنسبة للفشل الذكورى.

---

* تعنى الكلمة فى الإنجليزية أيضًا حلمة الثدى. (المترجم)

إن خطة الانتحار تمد ويلي بوسيلة خيالية وفانتازية تمكنه من إعادة تأسيس علاقة أخوية مع "بن". إن كان ويلى قد "فاته قارب" النجاح الذى استقله "بن"، فإن ويلي سيستقل قارب الموت ويلتحق بـ "بن" المتوفى حديثًا، ومن خلاله يلتحق بأبيه الميت. فى إطار هذا التصور لجماعة أبوية -أخوية تصبح المرأة مرة أخرى أساسًا لهذه الجماعة. ويؤكد ويلى أثناء هلوسته عن "بن" أن هذا التصور "رائع" وذلك لأن "المرأة قد عانت"(١٢٦). إلا أنه لا يكشف عن مدى تصوره لمعاناة لندا (ومعاناة المرأة الأخرى أيضًا حسبما توحى عبارته الغامضة).والواضح أن لندا قد عانت لأن ويلي فشل فى أن يحيا طبقًا لمعاييره، لا لأنه لم يفكر أبداً فى معاييرها هى؛ يقول ويلي أثنا هلوسته:"لا يمكن للرجل أن يسلك الطريق الذي أتى منه يابن، فالرجل عليه أن يضيف إلى ماهو كائن" (١٢٥). وهكذا فإن صيغة الانتحار -مثلها مثل صيغة الرياضة تنطوى على فهم فانتازى ملتبس لمسائل الحساب. ومن ثم فبدلاً من أن يحيا ويلى حياته صفر اليدين فإنه يريد أن يحول نفسه إلى نقود من خلال الموت، كما فعل بن على حد تصوره. لقد كانت الخطة هذه المرة أن يؤمن ويلي على نفسه بوثيقة قيمتها "عشرون ألف دولار" وهى وثيقة مضمونة (١٢٦). أما النقود التى سيحاول ويلي سرقتها من شركة التأمين بأن يجعل موته قضاءً وقدراً - هذه النقود هى بمثابة الذهب بالنسبة لـ "ويلى". كان الذهب رمز ومعيار القيمة، والذى ارتبط بالنجاح فى عالم التجارة، وهو مايرمز إليه قلم الحبر المذهب الذي أمتلكه بيل أوليفر، كما ارتبط هذا الرمز أيضًا بالنجاح فى الرياضة حيث ظهر بيف فى إحدي مباريات "إبيتس فيلد" الأسطورية مرتديًا ميدالية ذهبية. إلا أن الموت أيضًا يصور فى المسرحية باعتباره "ماسة صلدة وخشنة تلمع فى الظلام ويمكننى التقاطها وملامستها بكلتا يدىَّ" (١٢٦). وبينما يضع ويلى بذوره في الأرض يريد أن سيستخرج منها شيئًا وجده أخوه، ولم يستطع هو الحصول عليه، ألا وهو القيمة التى يتمخض عنها عالم الزراعة. وهكذا يتحول الموت بالنسبة لـ "ويلى" إلى شئ ملموس وهو النقود، ولكن ويلى سرعان مايرتحل بذهنه إلى لحظة أخرى، وهي جنازته والتى تخيلها جنازة ضخمة محتشدة "بالرفاق القدامى" من الولايات الأربع ذلك لأنه "معروف للجميع" (١٢٦).

وهكذا تقوم خطة الانتحار على مزيج كامل بين عالم الطبيعة، وعالم التجارة، والبيت ذلك أن ويلي -مثل بن- سوف يدخل الأدغال المظلمة والمجهولة ليخرج منها ثريًا، وليحظى -مثل ديف سنجلمان- بجنازة رائعة تليق بـ"قومسيونجى"، ويضمن لـ"بيف" حياة تقوم على عبادة البطل. وفى سبيل تكوين هذه الصيغة تستغل المرأة مرة أخرى. على الرغم من أن الخطة ارتبطت فى البداية بـ"لندا" باعتبارها "المرأة التى عانت" على حد قول ويلي إلا أنه تم استبعادها من المخطط الذكورى حيث ستذهب النقود فى النهاية إلى بيف وليس إليها، ومن خلال ذلك يكون ويلى قد حقق شيئًا بالمعايير الذكورية، ويكون قد استعاد ذكورته المسلوبة ويكبر فى عينى بيف.

وعلى الرغم من أن الذهب المرتبط ببوليصة التأمين والماس المرتبط بعملية الانتحار يقدمان هنا فى صيغة ذكورية إلا أن لهما أيضًا دلالة أنثوية غير ظاهرة، ذلك أن كلاً من الذهب والماس عنصران يدخلان فى تكوين خاتم الزواج. ومن ثم، فبدلاً من النظر إلى الذهب والماس باعتبارها أشياءً يمكن سرقتها كان على ويلى أن يدرك أن هذه جميعًا يجدها متجسدة فى لندا، وكان عليه أن يفهم أن القيمة تنجز ولا يتم تشيؤها أو استلابها، وكان من الممكن أن يصل إلى هذا الفهم والإدراك إذا ماخضع لنسق القيمة الخاص بـ"لندا" الذى تنتفى داخله معايير من قبيل "كبير" أو "صغير". متضخم أو متضائل، ولا يبقى داخل هذا النسق سوى الحنان والكرامة، والحب المشترك. إلا أن "بن" يمثل الخصم الأساسى لهذه الرؤية، فكل من "بن" وخطة الانتحار يعبران عن عدم الولاء لزواجه من لندا بشكل فعلى وحقيقى.

يعد ويلى نفسه للدخول فى دائرة الظلمة، وإن كان يريد فعلاً العودة إلى ذلك الزمان السعيد "حيث النور والرفقة" (١٢٧). تكمن إحدى المشكلات الأساسية عند ويلى فى توقه إلى نضج ولديه والذى يمده هو أيضًا بالنضج. إلا أن الفرحة ببلوغهما ونضوجهما الأخوى يأفل فى خضم الصراع على السلطة الذكورية الأبوية؛ والآن يدخل بيف ليأخذ خرطوم الغاز وهو الرمز الذكورى الوحيد المتبقى ليحصل لنفسه على السلطة الأبوية، ويظهر ذلك أيضًا عندما يطلب بيف من ويلي العودة إلى البيت "ليخبر الأم" عن

فشلهما كأب وكابن. وفى الوقت الذى كان فيه "ويلى" يسعى إلى إعادة تجذير نفسه فى عالم الطبيعة فقد قرر بيف أن يجتث جذوره من هذا العالم، ومغادرته نهائياً إلى عالم طبيعى آخر خاص به.

يبدأ مشهد المواجهة بين ويلي وبيف فى ذلك الجزء المتبقى من عالم الطبيعة، وهو فناء البيت، إلا أن هذه المواجهة يجب أن تتم فى البيت أمام "هابى" باعتباره يشغل مرتبة أقل من الرجولة، وكذلك أمام لندا. وعندما يدخلان البيت تشرع لندا فى أداء وظيفتها باعتبارها الداعمة.لكل منهما، فتسأل ويلى:."هل زرعت ياعزيزى؟"(١٢٨)، ثم تطلب من بيف مغادرة المنزل إلى الأبد إلا أن بيف لا يرغب فى مغادرة البيت دون مصافحة ويلي لكى ينتزع منه اعترافاً بهزيمته وبانتصار بيف. إلا أن كلاً من بيف و"ويلى" ليسا على استعداد لإنهاء المواجهة حتى يتمكن أحدهما من إخضاع الآخر والتسلط عليه، ومن ثم يدخل كل منهما فى صراع مع الآخر بغرض إلقاء اللوم على الآخر فيما يتعلق بفشل بيف فى حياته. وكثيراً مايلجأ ويلى إلى لندا لكي تدعم وجهة نظره وتصوره عما آل إليه بيف من فشل. إلا أن مايريده ويلى هنا لـ "بيف" هو أن يحافظ على نسق المؤامرة الذكورى بما ينطوى عليه ذلك من حماية المرأة (وأنفسهم) من حقيقة الفشل الذكورى. وإذا مانجح ويلى فى جعل بيف يخضع لتصوره فإنه فى هذه الحالة سيكون قد انتصر عليه، كذلك سيؤمن وضعه ومركزه أمام لندا. وعلى الرغم من أن بيف ينكر دائماً أنه يرجع اللوم إلى والده فإن ويلى ليس بمقدوره سماع ردود بيف ووجهة نظره، عوضاً عن ذلك يتهم ويلى بيف بأنه "يحاول أن يطعنه بسكين"(١٣٠) مستخدماً كل الأسلحة الذكورية ضده. ويبدو فعلاً أن بيف يقبل التحدى والمنافسة، ولكن ليس باستخدام السكين، وإنما باستخدام خرطوم الغاز الذى حاول أن ينتحر ويلى بواسطته.

وقبل أن يظهر بيف الخرطوم أمام لندا وهابى يقول: "حسنًا أيها المدعى! لنضع الأمور فى نصابها". والواضح أن المعنى الضمني هنا -خصوصاً مع استعمال كلمة "المدعى"- هو أن بيف سيكشف عن خيانة ويلى أمام لندا وهابى، يضيف إلى ذلك

محاولات الانتحار التى أقدم عليها ويلى. إلا أن لندا وهابى يعلمان موضوع خرطوم الغاز ويحاولان منع بيف من الكشف عن علمهما بذلك. والأمر يبدو هنا شبيهًا بإظهار قضيب عار على الملأ، وهي عملية تعرية وفضح غير مهذبة. ويتظاهر ويلي بأنه لا يلحظ الخرطوم، إلا أن الموقف يكشف بشكل رمزى عن ذكورة واضحة (وذلك عندما يقول ويلى:" ماذا تريد أن تثبت بذلك أن تبدو بطلاً؟")، كما يكشف الموقف أيضًا عن ذكورة مهزومة (وذلك عندما يرد عليه "بيف" قائلاً: هل من المفترض أن يجعلنى ذلك أشعر بالأسف عليك؟"). لكن ذلك لم يكن كافيًا، وإنما يصر بيف على أن يسمع ويلى "حقيقة نفسه -ماهيتك وماهيتى"! وعندما يقاطعه هابى يبدأ بيف به ويقول له:"أنت أيها الفتى الكبير، هل أنت المشترى؟" وهو هنا يؤكد أن هابى هو أيضًا واهم مثله مثل الجميع داخل البيت، ولعل ذلك مايؤكده بيف بقوله:"نحن لم نقل الحققيقة لمدة عشر دقائق داخل هذا البيت! (١٣١)، ويشير هذا القول من جانب بيف إلى أن لندا أيضًا شريكة فى هذا الكذب، والوهم، ولكن علينا أن نتذكر هنا أن أحداً داخل البيت لم يمنحها مكانة أن تكون واحدة منهم. فضلاً عن ذلك فقد كانت لندا هى الوحيدة التى قالت الحقيقة فيما يتعلق بماهية ويلى، وماهية الولدين، كما أخبرت أيضًا الولدين عن حقيقة خطط الانتحار التى كان يقدم عليها ويلى، وإن لم تخبر ويلى بذلك. وهنا أيضًا نجد لندا وقد أسئ تقديرها.

والآن وبعد أن تم الكشف عن أخطاء ويلى ونقائصه الذكورية على الملأ، كان على بيف أن يكشف هو أيضًا عن أخطائه، فنجده يقول: "لقد نأيت بنفسى عن كل عمل صالح وجاد منذ أيام الدراسة"، أيضًا فهو قد دخل السجن بتهمة السرقة. وعلى الرغم من أن بيف كان قد أعفى ويلى سابقًا من اللوم إلا أنه يوجهه إليه الآن، فهو يقول عن نفسه أنه لم يتمكن من "الوصول إلى أى شئ" لأن ويلى "كل قد نفخنى وملأنى بالهواء الساخن حتى إننى لم أستطع التوقف لتلقي الأوامر من أى أحد! هذا كان خطؤه معى!" ترتبط هذه الصورة المتورمة التى صورها بيف لنفسه مع تلك التسمية التى نعت بها هابى عندما اسماه بـ "الفتى المتضخم"(١٣١). وهاتان الصورتان (صورته وصورة هابى) تكشفان عن إدراك بيف ووعيه بتلك الصورة الذكورية المتضخمة والمصطنعة

لرجال عائلة لومان، وهو هنا يحاول أن يجعل نفسه وكلاً من ويلى وهابى أن يواجهوا حقيقة وضعهم المتضائل.[٣٢] وكان رد الفعل على ذلك أن قال لـ "بيف":"عليك إذن أن تشنق نفسك، اشنق نفسك!" وهنا يتبدى لنا أن اعتراف بيف بفشله يؤدى بـ "ويلى" إلى الوصول إلى ذات النتيجة التى كان هو قد انتهى إليها حين أقدم على الانتحار. ولكن بيف يجيب ويلى قائلاً: "لا يشنق أحد نفسه" (١٣١-١٣٢). وهنا يتعلم بيف أخيراً أن الاعتراف بالنقائص ليس بالضرورة أن يؤدى بالمرء إلى تدمير ذاته، وإنما يجب أن يؤدى به إلى اختيار طرق بديلة، وكان الطريق البديل بالنسبة لـ "بيف" هو رفض عالم التجارة والالتجاء إلى عالم الطبيعة.

إن قيام بيف بإخصاء عالم التجارة وذلك من خلال سرقته للقلم المذهب أدى به فى النهاية إلى إدراك عدم جدوى سرقة السلطة الذكورية للآخرين "حتى أصبح مالا أريد أن أكونه" (١٣٢)[٣٣]، كما أدى به إلى قبول عالم الطبيعة باعتباره الدائرة المناسبة التى يمكن أن تستوعب ميوله. ولكن لأن عالم الطبيعة أيضًا يقوم على فكرة تأكيد الرجولة وإبرازها، فإن بيف لا يمكنه دخول هذا العالم حتى يتمم عملية إخصاء "ويلى" وذلك من خلال فرض الحقيقة الجديدة التى وجدها. ولكى يحقق بيف ذلك فإنه يتحول -بشكل له دلالته- إلى حسابات القيمة بالشكل الرياضى حيث يقول لـ "ويلى" أنا رخيص للغاية، وكذلك أنت"، كما يقول له: "إنه ليس إلا طبالاً يقرع طبوله بكد"، وأنه (أى بيف) لا يتقاضى أجراً سوى دولاراً واحداً فى الساعة". فضلاً عن ذلك فإن بيف "لم يعد يفز بالجوائز ويعود بها إلى البيت" (١٣٢)، كما أن ويلي لم يعد يتوقع منه ذلك. وفى اللحظة التى ينعت فيها "بيف" نفسه بأنه "لا شئ" يمكنه حينئذ البكاء؛ وكناقد رأيناه مرة واحدة قبلاً وهو يبكى فى غرفة الفندق، والدموع هنا تربط بين هذين الحدثين كذلك تصل هذه الدموع إلى ذروتها عند نهاية الصراع، والتى كانت قد تأخرت نتيجة التأكيد الدائم على أسطورة الذكورة التى سيطرت على كل من ويلى وبيف إلا أن انفضاض الصراع يتم على أساس من الالتقاء والتفاعل العاطفى بين الطرفين والذى يتم من خلال لندا. أن ويلي يلتفت إلى لندا مستفسراً منها عن أسباب دموع بيف مدركًا أنها بإمكانها أن تتفهم ذكل أفصل منه. لقد تعلم بيف أخيراً أن

يحب نفسه بما هو عليه، وكذلك الحال بالنسبة لـ "ويلى"، وذلك بعد استبعاد كل الإدعاءات؛ وكانت لندا تدعم ذلك الاتجاه دائمًا وتكشف عنه دون إدراك منها لذلك.

يستأذن بيف فى الرحيل كما يطلب من ويلى أن "يأخذ هذا الحلم الكاذب ويحرقه قبل أن يحدث شئ" (١٣٣). إن بيف لا يمكنه الاستمرار فى البيت وإعادة بناء علاقة على أساس عاطفى؛ إن كل مايمكنه فعله هو الهرب، فهو يقول: "سوف أمضى فى الصباح". ومرة أخري يُطلب من لندا أن تتولى معالجة المواقف الصعبة؛ يقول لها ويلي:"ضعيه -ضعيه فى الفراش" (١٣٣)

وفى بادئ الأمر يبدو من الغريب أن ويلي -الذي حصل على مايريده بعد استعادته لحب بيف -لا زال ينوى الانتحار. فهو يبدو سعيداً لأن بيف قد عاد صبيًا مرة أخرى؛ فقد رجعا سويًا إلى ذلك اليوم الذي واجهه فيه بيف فى غرفة الفندق واعترف له أنه هو (أى ويلى) الذى يملك سلطة أن "يأخذ هذا الحلم الزائف ويحرقه". إلا أن كلاً من بيف وويلى لا يمكنهما الاستمرار، فكل منهما لا يمكنه الارتباط بعلاقة تتأسس على الحنان الأنثوى، إدراك ذات الآخر والوعى بها. إلا أن مايسعد ويلي هو اعتقاده بأن بيف سوف يقبل النقود، ولعل الفكرة التى طرأت على ذهن ويلى أن انتحاره سوف يقضى على زيف الحلم، وإنما سيبقى على الحلم ذاته.

إن لندا وحدها هى التى تشعر بالخطر، ومن ثم تطلب من ويلى أن يذهب إلى الفراش. إلا أن ويلي عليه أن يستغل لحظة المجد هذه ويستثمرها أكبر استثمار، وعليه أن يأخذ الكرة ويجرى بها كما كان بن يقول له. وهنا يقترف ويلى ذات الخطأ الذي ظل دائمًا يقترفه ألا وهو عدم تقدير لحظات القيمة الحقيقية أن يغطى عليها دائمًا بأحلام المستقبل العظيمة. وقد منعه ذلك من الاستمتاع الكامل بشباب ولديه كما منعه ذلك من الاستمتاع بحياته. إن كل ما يمكن أن يفكر فيه الآن هو أن يغطى على هذه اللحظة الحقيقية بأن ينشغل بمسألة ترك عشرين ألف دولار لـ "بيف"؛ فإذا كان "بيف" قد فعل شيئًا عظيمًا عندما بكى أمام ويلي مضحيًا بذلك بصورته عن ذاته لأبيه، فإن ويلى عليه هو أيضًا أن يضحى بحياته لأجل بيف. وهو عندما يفكر بهذا الشكل يظل يضع

نفسه فی موضع منافسة مع بيف. وفی هذه اللحظة يطلب هابی الاعتراف بوجوده وحضوره مؤكداً أنه سيصبح الابن المثالی فيحل محل بيف، ويبقى فی المنزل ويعيش حلم ويلی. لكن ويلي لا يمكنه حتى إدراك حضور ابنه الأصغر ذلك أنه يمنح ابنه الأكبر جل اهتمامه. ولذا يتحتم على لندا فی موقف كهذا أن تمنح هابي العزاء الذي يحتاجه.

وبينما يذهب "بيف" و "هابی" إلى الفراش تبقى لندا وحدها باعتبارها ذلك الوجود الحی والمتفاعل بالنسبة لـ "ويلی". وفی لحظاته الأخيرة على الخشبة نجد ويلي وهو يعطى انتباهه لصوت لندا الحقيقی تارة، ثم نجده وهو يستغرق فی صوت "بن" المتخيل تارة أخرى. وتطلب لندا من ويلي بشكل مستمر أن يتبعها، وهی هنا تصارع رغبة ويلی فی الذهاب وراء بن. وعلى اعتبار أن ويلي لا يمكنه الاعتراف بأفضلية نسق القيمة الأنثوی على نسقه هو، فإن عليه أن يذهب وراء بن. إن الطريق الذي يريد ويلی أن يذهب فيه وراء بن يقدم فی صيغة إيروطيقية؛ يقول ويلی لنفسه: "على المرء أن يدخل ليخرج ماسة؛ (١٣٤) -على المرء أن يدخل جنسيا ويفرض ذكره حتى يخرج بالماسة. وفی الوقت نفسه تقول لندا لـ "ويلی" "أريدك فوق" (١٣٤)، وكلام لندا هنا قد يأخذ صيغة الأمر، كما قد يأخذ صورة الدعوة الجنسية فی مقابل الصيغة الجنسية التی يطرح بها طريق بن. لكن ويلي لا يستطيع أن يرضى لندا بشروطها. عندما تقول له لندا:" أعتقد أن هذا هو الحل الوحيد ياويلی" وهي تعنى بذلك رحيل بيف، فإن ويلی يخلط بين ذلك وخطة انتحاره فيقول:" بالتأكيد هذا هو أفضل شئ". كذلك يوافق "بن" قائلاً: "أفضل شئ!"(١٣٤). وتبدو لنا هنا النقطة الوحيدة التی يتفق عليها الثلاثة، إلا أن اثنين منهما يتفقان على خطة بينهما، ويتفقان على حلم تستبعد فيه المرأة.

وأخيراً يُترك ويلی وحده مع بن كما يرجو. وعندئذ يمكن الاستمتاع بالرابطة الذكورية -الذكورية دون التدخل الأنثوی. يشارك ويلي "بن" عجبه ودهشته من أن بيف يحبه (أی ويلی)؛ بل كان دائمًا يحبه إلا أنه بدلاً من أن يقنع ويلی بهذه المحبة فإنه يريد أن يحولها إلى عبادة من جانب بيف وذلك من خلال انتحاره الذی يحثه عليه بن عندما يقول له: "إنها مظلمة هناك، ولكنها مملوءة بالماس". عندما تنادی لندا

على ويلى يجيبها "أنا قادم" إلا أن اجابته هى بمثابة.تلبية دعوة بن أكثر من تلبية دعوة لندا.

وقبل أن يذهب ويلى فى طريق بن يعيد تذكر لحظات الإعداد التي سبقت مباراة "إبيتس فيلد"، وهو ذلك اليوم الذى لمع فيه نجم بيف، وهو ذلك اليوم أيضًا الذى كان فيه ويلى صورة معبرة عن السلطة. ففى هذه اللحظات وبعد الكثير من النصائح التى يسديها إلى بيف يقول له "ستجد فى المورجات فصائل مختلفة من الناس المهمين"(١٣٥)، وبعد هذا الاستغراق يدرك ويلى أنه وحده وبعد ذلك يبدأ ويلى فى طلب "بن"، ولكن بدلاً من ذلك تناديه لندا مرة أخرى. لقد عرضت عليه لندا مراراً أن تقبله كما هو، وكذلك فعل بيف إلا أن ويلى يجده لزامًا عليه أن يقدم مسرحية أخرى كبيرة. ومن الواضح هنا أن قبوله للحب على الطريقة الأنثوية أمر يخيفه. وعندما يسمع ويلى مناداة لندا عليه فإنه يحاول إسكاتها، ولكن أصوات أشياء ووجوه وأصوات بشرية تكتنف ذهنه، ويحاول أيضًا إسكاتها. ولعل هذه الأصوات هي أصوات الحقيقية متمثلة فى المرأة، كما قد تعبر هذه الأصوات أيضًا عن التناقضات، ومواطن التهافت الكامنة فى رؤيته للعالم. وأثناء محاولته إسكات هذه الأصوات توقفه موسيقا الفلوت القديمة التى كان يعزفهما والده، وتتصاعد حدة هذه الموسيقا لتتحول فى النهاية إلى "صرخة لا يمكن احتمالها" (١٣٦). وتصبح هذه الموسيقا الذكورية فى مزيجها المتناغم هى الشئ الوحيد الذى يسمعه ويلى، وذلك على الرغم من أن لندا ومعها بيف كانا يناديان عليه. لكن الموسيقا تجذب ويلى إلى حيث السيارة والتى تمثل رمزاً آخر للوحدة الذكورية فى المسرحية، وهكذا تتداخل أصوات ويلى والسيارة والموسيقا محدثة صوتًا" مدويًا يتحول إلى إيقاع ناعم يعزفه وتر واحد فى آلة تشيللو"، ويتطور هذا الصوت مرة أخرى متحولاً إلى "مارش بطئ"(١٣٦). لقد تحطمت سيارة ويلى به، وقتل نفسه منقاداً إلى إيقاع الأغنية الذكورية.

يتهاوى المشهد أمامنًا متحولاً إلى عرض صامت يتم التحضير فيه للجنازة، حيث تظهر "أوراق الأشجار" و"هى تغطى كل شئ"(١٣٦)، ويوحى هذا كله براحة ويلى

الأخيرة داخل دائرة حلمه المتعلق بعالم الطبيعة، ذلك الحلم الذي مات كما ماتت أحلام ويلي الأخرى. وعندما تبدأ مراسم الجنازة يلحظ تشارلى أن "السماء ستنشر ظلمتها"(١٣٧). وأخيراً يقبع ويلى فى الظلمة التى سعى إليها، كما يقبع أيضًا فى ذلك الخواء الذى كان ينسب دائمًا إلى المرأة التى كان يلقاها فى بوسطن، لقد أصبح ويلي الآن ليس أكثر من مجرد مجموعة من التصورات المختلفة عن قيمته، وهى تصورات تطرحها لندا وتشارلى، وبيف وهابى.

لقد تحيَّر النقاد كثيراً إزاء حديث لندا عند القبر عن عدم فهمها لانتحاره، وذلك لأنها كانت تعلم مسبقًا عن محاولات ويلي قتل نفسه.(٣٤) لكن ماتعجز لندا عن فهمه هو الأسباب التى دفعت ويلى إلى ذلك. ولعل السبب يرجع جزئيًا إلى أن ويلى لم يعد قادراً على تقبل أنه لا يزال صبيًا، أو حتى أن لديه أملاً ورجاء فى شباب ولديه، وقد يعود السبب من جهة أخرى إلى عدم تحقق أحلامه. لقد كانت لندا تلام دائمًا لعدم فهمها لأحلام ويلي الكبار"، إلا أنها كانت تفهم هذه الأحلام فهمًا كافيًا. إن "أحلام ويلي لومان الكبار" لم تكن سوى أحلام ذكورية لرجل يريد أن يكون كبيراً. إن ماتعجز لنداعن فهمه هو الأسباب التى تجعل هذه الأحلام الذكورية المتضخمة أكثر أهمية من الحب العائلى والحنان والاحترام، والأسباب التى تجعل الفضائل الحقيقية ينظر إليها باعتبارها مجردة من الكرامة والشرف، والأسباب التى تجعل "الرجل غير الكبير" أن يدرك أن له كرامة عليه تقبلها.

وبينما تقدم شخصيات الرجال تصوراتها المختلفة لماهية ويلى، وما يمكن أن يمثله يبدو من الواضح أنهم لا يفهمونه كما تفهمه لندا. فكل من هؤلاء الرجال يتوحد مع شخصية ويلي ويحاول أن يطرح صيغة ذكورية لماهية ويلي تتناقض مع صيغة لندا وتتجاوزها. يقرن بيف فى رؤيته بين ويلي والأيام الجميلة وأيام الآحاد، كما يقرن بينه وبين بناء الشرفة. وإذ ينسى بيف أن الشرفة تم بناؤها من مواد مسروقة، يقول عن ويلي بفخر: "إن هذه الشرفة الأمامية فيها منه أكثر من كل المبيعات التى باعها." ترد لندا على ذلك بعبارة تنطوى على تورية جنسية قائلة: "لقد كان رائعًا فى استخدامه

ليديه."(٣٥) إلا أن بيف يقول عنه في كلمات شهيرة: "لقد كان مخطئًا في أحلامه. إن أحلامه جميعها كانت خاطئة". ويستجيب هابى لهذه الكلمات من جانب بيف بشكل غاضب، إلا أن بيف يستطرد قائلاً: "إنه لم يدرك أبداً ماهيته"، وبعد ذلك يتحدث بيف كثيراً عن نفسه تماماً كما كان يفعل ويلى. أما تشارلي فيبدأ حديثه عن ويلي فى اللحظة التى كان يوشك فيها الولدين على العراك؛ ويبدأ تشارلي حديثه بعبارة" "لا يمكن لأحد أن يلوم هذا الرجل. وفى حديث تشارلى عما يميز القومسيونجى نجده يتحدث عما ليس فيه فيقول: "إنه لا يتقن الأعمال اليدوية والاجرائية"، وإن كان ويلى فعلاً قد أتقن ذلك ولكن ليس فى عمله كقومسيونجى. والواضح هنا أيضًا أن تشارلي يتحدث جزئيًا عن نفسه: فعندما تحدث عن عدم إجادة استخدام أدوات البناء فقد كان يتحدث عن نفسه. فضلاً عن ذلك فإن تشارلى ذلك الشخص الواقعى وغير الحالم، وغير العاطفى نجده يقول: "على القومسيونجى أن يحلم"، وتشارلى هنا يخلط بين واقعه وحلم ويلى. وهذا الحديث من جانب تشارلى لا يزيل الخصومة بين بيف وهابي اللذين يتجاهلانه. ومرة أخرى يطرح بيف حلمه الأخوى fraternal dream والمتمثل فى أن يذهب هابى معه، ولكن هابى يقول: "أنا لا أهزم بهذه السهولة" ثم يشير هو الآخر إلى حلمه الأخوى الخاص "بالإخوة لومان!" إن هابى يبرز ويؤكد ذلك الجانب فى ويلي الذى يتوحد هو معه، والذي تعبر عنه كلمات ويلي التى قال فيها: "إن الحلم الوحيد الذى يمكنك الحصول عليه هو أن تصبح الرجل رقم واحد" (١٣٨-١٣٩). إن هابى ينوى أن يرى بيف ويرى الجميع أن ويلي لومان لم يمت هباءً.

إن كان ويلي لم يمت هباءً -كما قال هابي- فإن أسباب موته غير واضحة فى أذهان جميع الشخصيات، وعلى رأسهم هابى نفسه الذى كان قد أنكر على ويلى -قبل حديثه هذا- أى حق له فى قتل نفسه. إن حديث هابى كان المقصود به أن يتلقاه الجمهور بشكل انفعالى وعاطفى، وهو ماحدث. إن الحلم الوحيد الممكن -كما يتبدى فى حديث هابى- هو أن يكون المرء "الرجل رقم واحد، وهو حلم يستبعد النساء، كما يتطلب تحقيقه أن يطأ الرجل رقم واحد الرجال الآخرين بأقدامه. إلا أن بيف يرفض هذا الكلام متحولاً إلى أمه. أما لندا فهى تطلب من الرجال الآخرين أن يتركوها وحدها

حتى تنفرد بـ "ويلى" باعتبارها الوحيدة التى أحبته بصدق، وهنا تتصاعد موسيقا الفلوت أثناء حديثها.

وعندما تبقى لندا وحدها عند القبر تطلب من ويلى أن يغفر لها عدم قدرتها على البكاء. إن إخلاصها وولاءها لـ "ويلى" يصلان إلى الدرجة التى تجعلها تبغى أن تسلك السلوك الأنثوى المناسب والمتوقع منها والمتمثل فى الدعم، والتعضيد حتى لو لم يكن ويلي هناك ليطلب منها ذلك. الفكرتان الرئيسيتان اللتان تتبادلان الظهور فى حديث لندا هما عدم قدرتها على البكاء وعدم فهمها لذلك ومن جهة أخرى فإن موت ويلى يبدو بالنسبة لـ "لندا" وكأنه أحد المرات التى يغيب فيها ويلي عن البيت منشغلاً بالعمل، فتتولى هى إدارة شئون المنزل وتسديد الفواتير، إلخ، كما كانت تفعل دائمًا. تقول لندا لـ "ويلى" فى قبره إنها سددت ذلك اليوم آخر قسط من أقساط المنزل، ولكن "لن يبقي أحد فى المنزل "معتبرة نفسها وكأنها لا أحد. ولكن فجأة يرتفع نشيج لندا لتقول: "لقد تحررنا وانعتقنا." ثم تجعلها فكرة الحرية تسترسل فى نشيجها بشكل أكثر وضوحًا فتكرر القول: "لقد تحررنا...تحررنا" (١٣٩). إلا أن الأمر الذى قد تكون لندا عجزت عن فهمه هو عدم قدرتها على البكاء على ويلى، وذلك لإحساسها غير الواعي بقهر ويلى لها ولولديها. لن تضطر لندا بعد الآن أن ترضخ تحت ضغط هذه الذات الذكورية. وقد تحرر بيف أيضًا من سلطة الأب، كما تحررت هى.

على الرغم من أن الحلم الأمريكى الذكورى فى مسرحية **موت قومسيونجى** يتسم بالغموض ليبدو على عكس حقيقته إلا أن هذا الحلم كما تظهره المسرحية يتصف بعدم النضوج، وعدم المنطقية، والكذب، واللصوصية، والتناقض الذاتى، وتدمير الذات. إن كان ويلى يقتل نفسه بالمعنى الحرفى فإن احتفاء هذا الحلم بأسطورة الذكورة ينطوى فى داخله على فكرة التدمير الذاتى، وذلك على اعتبار أن هذا الحلم يقوم على أحد أمرين: إما ازالة الرجال الآخرين أو ازالة الذات، إما اخصاؤهم أو اخصاء الذات.(٣٦) وهذا الحلم يفضل تدمير الذات على التسليم بالمساواة مع ماهو أنثوى أو الخضوع الى نسق قيمة أنثوى وواقعى ومتوازن. إن هذه المأساة التى تتمركز حول

الرجل العادى تكشف أيضًا عن معاناة المرأة العادية التى وثقت فى الرجل وساعدته على الاحتفاظ بالحلم وإصلاحه، كما وقفت عاجزة أمامه وهو يدمر الحلم وينظر إلى تضحياتها بعين اللامبالاة وعدم الاكتراث. ويمكن للمرء هنا الزعم بأن شخصية لندا باعتبارها تعبر عن المرأة العادية تنطوى على نبل مأسوى أكثر مما تنطوى عليه شخصية ويلى (٣٧) إن خطأها الوحيد كان يكمن فى تحجيمها لكل مواهبها وطاقاتها بهدف دعم أسطورة الحلم الأمريكى الذكورى الذي يقوم على تدمير الذات والذي يتطلب إخضاع المرأة واستغلالها. إلا أن لندا تعيش حتى نهاية المسرحية، وتصبح لها الكلمة الأخيرة لأول مرة. أيضًا فإن بيف تحت تأثيرها (الذى لا يعترف به) يظهر لها بعض الرقة بينما يغادران المسرح. أما هابى فهو يخرج وحده فى النهاية، لتبقى موسيقا الفلوت الذكورية مذكرة إيانا باستمرار وديمومة الحلم. وهكذا يترك الجمهور والقراء فى وضع اختيار بين هابى ولندا، تمامًا مثلما كان على ويلى الاختيار بين "لندا" و"بن". وهكذا بإمكاننا الاستمرار فى دعم وتأييد الأسطورة الذكورية غير الناضجة، والتى تقوم على تجاهل المرأة وإهانتها، وجعلها دائما الفدية التى تكفر عن فشل الذكر فى مجتمع أمريكى ذكورى، أو بإمكاننا تحرير المرأة لترتفع فوق قهرها بأن نختار معها الإعلاء من قيم الحب والحنان، وإدراك قيم الكرامة الإنسانية والإسهامات الثمينة والقيمة لكل من الرجل والمرأة.

الهوامش

1- See Arthur, "Tragedy and the Common Man" {1949} in **The Theatre Essays of Arthur Miller** , ed. Robert A. Martin (New York: Viking Press, 1978), pp. 3-7, and "Introduction" to Arthur Miller, **Collected Plays** (New York: Viking Press, 1957), pp. 3-55, especially pp. 31-36.

٢- ينحصر معظم النقد الذي اهتم بهذه المسرحية فى مسألة ماإذا كان من المناسب اعتبارها مأساة. للتعرف على موجز المواقف المختلفة إزاء المسرحية، فضلاً عن تحليل هذا العمل باعتباره دراما اجتماعية، وأيضًا للتعرف على مكانة المسرحية فى التاريخ المسرحى أنظر:

Helene Wickham Koon, "Introduction" to **Twentieth Century Interpretations of Death of a Salesman,** ed. Helene Wickham Koon (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice - Hall, 1983), pp. 1 - 14.

٣- يمكن هنا الإشارة إلى الفيلم التسجيلي الذي خمل عنوان "أحاديث خاصة" Private Conversations (الذي أنتجه وأخرجه، وقام بتصويره كريستيان بلاكوود) والذي أذاعته شبكة PBS ضمن سلسلة **American Masters** ؛ يتناول هذا الفيلم الرؤية التليفزيونية التى عالجت مسرحية **موت قومسيونجى**، والتى "انتجتها برودواى عام ١٩٨٤، وقام ببطولتها داستين هوفمان. وفى هذا الفيلم نجد معظم التعليقات وقد قيلت على لسان الرجال سواء كانوا الممثلين، أو

المخرج، أو ميللر، أو حتى بعض الضيوف الآخرين من الرجال، مع تجاهل أية تعليقات من جانب كيت ريد **Kate Reid** التى أدت دور لندا، وإن كان داستين هوفمان قد تغزل فى المعونة النسائية فى المسرحية كما تحدث عن الموهبة الجسدية التى تمتلكها كاثى روزيتر والتى أدت دور المرأة التى كان ويلى يقابلها فى بوسطن.

4- Arthur Miller, **Death of a Salesman** (New York: Viking Press, 1949), p. 23.

الإشارات اللاحقة إلى المسرحية ستوضع بين قوسين، مع الإشارة إلى رقم الصفحة فى المتن.

٥- على الرغم من أن البعض يشير إلى أن "بن" قد اكتسب" مكانة أسطورية داخل ذهن ويلى، فأنا أعتقد (ويبدو أننى أنفرد بين النقاد باعتقادى هذا) أن لندا كانت قادرة على أن ترى "زيف" بن تمامًا كما كانت قادرة على أن ترى "زيف" بن تمامًا كما كانت قادرة على أن ترى "زيف" ويلى؛ فالكذب والمبالغة فى إبراز النجاح هى من الملامح المميزة لرجال عائلة لومان. إن "بن" فى زيارتيه القصيرتين يقدم تفسيراً غامضًا للثروة التى حصل عليها. وعلى الرغم من أنه يعرض على ويلى وظيفة إلا أنه كان متأكداً من أن ويلي لن يقبلها. كذلك فإن سلسلة الساعة المصنوعة من الماس التى أهداها بن لـ "ويلى" لا تشكل دليلاً دامغًا على نجاحه فى عالم مناجم الماس، لأنه قد يكون ابتاع هذه السلسلة أو سرقها ليبهر بها "ويلى"؛ فلو كان "بن" ثريًا كما يزعم لكان قد ترك شيئًا لأخيه الوحيد فى وصيته حتى لو كان لديه سبعة أبناء. لكن الماهية الفعلية لـ "بن" لم تمثل شيئًا بالنسبة لـ "ويلى" بقدر إيمانه الشديد بـ"بن".

٦- إن استخدامى لمصطلح "الفلاش باك" هنا هو بغرض الإيضاح، وإن كان ميللر فى "مقدمة" **الأعمال الكاملة** يؤكد على "عدم وجود "فلاش باكات" فى هذه المسرحية،

وإنما تجاوراً متحركًا بين الماضى والحاضر" (p. 26).

٧- يتناقض تأويلى هنا بشكل مباشر مع ما انتهى إليه لوى جوردون. Louis Gordon فى دراسة بعنوان "موت قومسيونجى: تقييم نقدى" والتى نشرت ضمن كتاب:

The Forties: Fiction, Poetry, Drama,ed. Warren French (Deland, Fla.: Everett/Edwards, 1969).

وفى هذه الدراسة يقرر جودون أن "الجيل الأول (الذى يمثله والدويلى) أرغم على تحطيم الأسرة فى سبيل كسب العيش" (P. 278)

٨- فى دراسة له بعنوان "The Lost Past in **Death of a Salesman,** "**Modern Drama** 11(Fall 1968): 164-72 يرى Barclay W. Bates أن ويلى يحاول أن يؤدى وظيفة "الذكر الأب patriarchal male الذى يحرص على نقل الموروثات من السلف إلى الخلف" (P. 164).

٩- يتوازى حلم ويلى بمجتمع ذكورى أبوى -أخوى مع الحلم الأمريكى للولايات المتحدة، والمتمثل فى تكوين مجتمع ذكورى رأسمالى (أبوى) وديمقراطى (أخوى).

١٠- يلقى العديد من النقاد اللوم على لندا فيما يتعلق بهذا الحادث، فمثلاً يقول Barry Edward Gross : "إن لندا تثبط عزم ويلى وتمنعه من قبول الفرصة الوحيدة التى كانت ستمكنه من تحقيق تطلعاته الرائدة...إنها تخمد فى ويلى أى شعور بالريادة لأنها تخشاها...إن ماتعجز لندا عن فهمة هو أن ويلى قد تربى فى إطار تراث يحتم على المرء أن يكون لديه تحديات وعوالم ليقهرها، وأن هذا يمثل ميزة للرجل." أنظر:

Barry Edward, "Peddler and Pioneer in **Death of a Salesman" Modern Drama** 7 (February 1965): 405-10

١١- يرى Paul Blumberg أن "بن" يمثل -فى ضوء علم الاجتماع- نمط البارون الناهب، فهو خشن، وغير هياب، وراسخ، ومعتمد على ذاته، وتملأه الثقة بالنفس" بينما يعبر ويلى عن "الطبقة الوسطى الجديدة والتى يتقاضى أفرادها راتبًا محدداً، ودائمًا ينزعون انفعاليًا فى اتجاه الآخر" (p.300) أنظر:

Paul Blumberg. "Sociology and Social Literature: Work Alienation in the Plays of Arthur Milley, "**American Quarterly** 21 (1969): 291-310.

١٢- لاحظ التضمينات الخاصة بعالم الطبيعة والتى تشى بها صور الحيوان والتى يشى بها اقتران الطبيعة بالتورية الجنسية التى ينطوى عليها لفظ Bushwick.

١٣- يلاحظ كل من Richard J.Foster و Joseph A. tlynes بعض مواضع عدم الاتساق داخل المسرحية خصوصًا فيما يتعلق بشخصية "بيف"، ولكنهما لا يلحظان (ومعهما جميع النقاد الذين قرأتهم) مايبدو لى تناقضًا مزعجًا فى المسرحية. السؤال هو: متى قام كل من بيف وهابى بإغواء "مايقرب من خمسائة امرأة" -هل قبل أو بعد حادثة بوسطن؟ فإن كان بيف قد خاض تجارب جنسية ناجحة وعديدة، وإن كان قد علم "هابى" كيفية القيام بالمبادرة، وذلك قبل ذهابه إلى بوسطن فمن المؤكد أنه لم يكن ليصدم عند علمه بعلاقة أبية العاطفية. وقد يكون بيف قد شرع فى دفع هابى إلى هذا السلوك الجنسى غير المسئول كرد فعل من جانبه إزاء خيانة ويلى، إلا أن ذلك التأويل يتناقض مع إشارة هابي إلى ذلك التغير الغامض الحادث فى شخصية بيف والذى جعله يبدو خجلاً ويفقد ثقته بنفسه. أنظر:

- Richard J. Foster, "Confusion and Tragedy: The Failure of Miller's Salesman," in **Two Modern American Tragedies: Reviews and Criticism** of Death of a

Salesman and A Streetcar Named Desire, ed. John D. Hurrell (New York: Charles Scribners, 1961), pp. 82-88.

- Joseph A. Hynes, "Attention Must be Paid. "**College English** 23 (April 1962): 574-78,reprinted in **Arthur Miller,** Death of a Salesman: Text and Criticism, ed. Gerald Weales (New York: Viking Press, 1967), pp. 280-89. .

١٤- عندما يطلق هابى على هذه المرأة تسمية "قطعة حلوى" فإنه هنا يعبر عن عادة اعتاد عليها وهي طرح تصور للنساء بشكل ينطوى على إسقاط ذاتى؛ فعندما ذهب إلى المرأة الأولى ليشبع نوازعه الطبيعية والحيوانية وضعها فى إطار تصور حيوانى وطبيعى؛ وفى هذا الموقف داخل المطعم تتحول الآنسة فورسايذ إلى مجرد اسم وجبة فى قائمة الطعام الخاصة به؛ هى وجبة يمكن أن يطلبها ويبتاعها، ويلتهمها، ويهضمها ليسد بها رمقه.

١٥- يسمى Thomas. E. Porter -مثله مثل العديد من النقاد- هؤلاء النساء بالعاهرات. كذلك يتساءل Eric Bentley عما إذا كانت اللغة التى استخدمها ميللر فيما يتعلق "بالمومسات" هى اللغة المناسبة؟" (p.87) ولم يتساءل عما إذا كانت لغة النساء صحيحة، وعما إذا كانت فرضيات هابى عنهن خاطئة. أنظر:

- Tomas E. Porter, **Myth and Modern American Drama** (Detroit: Wayne State University Press, 1969).

- Eric Bentley, **In Search of Theatre** (New York: Knopf, 1953).

١٦- ليلاحظ القارئ أن التفسيرين الرجالي والنسائي لمسألة "دمار" المرأة لا يتلاقيان. إن المرأة The Woman ترى أن "دمارها" لا يكمن في اعتبارها "بضاعة مستهلكة" وإنما يكمن في جعل أدائها الوظيفي يتأثر بالعلاقة الجنسية.

١٧- يرى ميللر أن كل المسرحيات التي تعتبر "عظيمة" أو حتى "جادة" تتناول هذه المشكلة المتمثلة في الأسئلة التالية: "كيف يتسنى للرجل أن يصنع من العالم الخارجي بيتًا؟ كيف يتسنى له أن يدخل في صراع، وماهي الطرائق التي تمكنه من ذلك، ماالذي عليه أن يسعى إلى تغييره أو مغالبته داخل وخارج ذاته إن كان له أن يجد الأمان، والحب، وسلام النفس، والإحساس بالهوية والكرامة، وهي جميعًا أمور من الواضح أن الرجال جميعًا يقرنون بينها وبين فكرة العائلة؟" (p.73) أنظر:

Arthur Miller, "The Family in Modern Drama" {1956}, in **Theater Essays,** ed. Martin, pp. 69-85.

١٨- بينما أنظر إلى شخصية لندا باعتبارها الأساس لكل ماهو صالح في شخصية ويلي بالمفارقة مع "أحلامه الكبار" التي تفصله عن أي ارتباط بها، فإن العديد من النقاد يجعلون من لندا أساسًا لكل مشكلات ويلي. فعلى سبيل المثال يقرر Guerin Bliquez قائلاً."إن قيام لندا يدفع ويلي إلى مصيره السيئ هو مايحدد مسار المسرحية، ويسبغ على شخصيتها تيمة "تثبيت القيمة" (p.383). أما Karl Harshbarger فهو يشوه النزعة النسوية بغرض أن يقدم تصوراً لشخصيتها يزعم فيه أن "مظهر الزوجة الكاملة" في شخصية لندا إنما يخفي وراءه محاولة تدمير الزوج (P.7). ولهذا الغرض يسعى Harshbarger إلى ليّ عبارات لندا التي تدعم وتعضد فيها زوجها ويحولها إلى عبارات هجوم (PP. 8-21) بل يتهمها أيضًا بوجود رغبات محرمة لديها في اتجاه بيف. أنظر:

-Guerin Bliquez, "Linda's Role in **Death of a Salesman**" **Modern Drama** 10 (February 1968): 383-86.

- Karl Harshbarger, **The Burning Jungle: An Analysis of Arthur Miller's** Death of a Salesman (Boston: University Press of America, 1980).

١٩- غالبًا مايقلل النقاد من شأن لندا أكثر مما يفعل أفراد عائلتها. يصف Henry Popkin لندا بأنها "ليست مثيرة جنسيًا بأى حال من الأحوال" (p.56) متناسيًا قول ويلى لها ذات مرة أنه "أحيانًا يرغب فى أن يمسك بها على قارعة الطريق ويقبلها." وإذا ما أخذنا فى الاعتبار خضوع لندا الكامل لرغبات ويلي الأخرى، لا يوجد مايبرر الزعم بأنها لم تكن خاضعة له فيما يتعلق بالرغبات الجنسية. كذلك فإن Brian Parker يستبعد "القيم التقليدية، والإخلاص والحب الخاص بـ "لندا" لأن هذه الأشياء جميعًا تمنع الجمهور من رؤية الغباء المتأصل فى شخصيتها. الأمر المؤكد أن سلوك لندا غبى وغير أخلاقى لأنها تشجع الرجل الذي تحبه على التورط فى الأكاذيب وخداع الذات" (Koon, p. 54) . ومع ذلك يرى Irving Jacobsons أننا "إذا أخذنا فى الاعتبار عدم تقبل لومان لأى اختلاف معه سواء من جانب ولديه أو من جانب تشارلى سنجد أنه من الصعوبة بمكان أن يتقبل من زوجته درجة أقل من الإذعان (P. 257). فضلاً عن ذلك فإن لندا بدلاً من أن تشجع أكاذيب ويلي فإنها توازن بشكل حساس وذكى بين مساعدة ويلى على الاحتفاظ باحترامه لذاته، وربطه بالواقع الذى يعيشه. أنظر:

- Henry Popkin, "Arthur Miller: The Strange Encounter", **Sewanee Review** 67 (1960): 34-60.

- Brian Parker, "Point of View in Arthur Miller's **Death of a Salesman,"** University of Toronto Quartely 35 (1966): 144-57, reprinted in **Twentieth Century Interpretations of** Death of a Salesman, ed. Helene Wickham Koon (Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall, 1983), PP. 41-55.

- Irving Jacobson, "Family Dreams in **Death of a Salesman" Amerrican Literature** 47 (1975): 247-58.

٢٠- فى مقال له بعنوان {1955} "The American Theater"والمنشور ضمن كتابه Theater Essays, ed. Martin, pp. 31-50 يحكى آرثر ميللر قصة Mildred Dunnock التى بذلت جهوداً واسعة لكي تؤدي دور لندا فى العرض الأول المسرحية عام ١٩٤٩؛ يقول ميللر: "لقد كنا بحاجة إلى امرأة تبدو كما لو كانت قضت حياتها وهى مرتدية ملابس المنزل، بل امرأة تبدو فظة وتفتقر حتمًا إلى الذكاء. وكانت Mildred Dunnock تصر على أنها تصلح لأداء دور هذه المرأة، ولكنها كانت رقيقة ورشيقه، ولم تمر فترة طويلة على عملها كمعلمة فى كلية بنات، كما كانت شخصية مثقفة تصلح إجمالاً لأن تشغل منصبًا فى الوزارة. فأخبرناها برأينا، وتفهمت هى ذلك، ثم غادرت المكان." لكنها عادت فى اليوم التالى وقد حشت ملابسها من الرقبة وحتى هرب ثوبها كى تبدو أكبر حجمًا، وللوهلة الأولى لم يتعرف عليها أى منا، ثم عاودت القراءة. وحالمًا بدأت الكلام انخرطنا جميعًا فى الضحك على الحيلة التى حاولت أن تخدعنا بها؛ ولكننا أدركنا جميعًا أيضًا أنها بدت أقل رشاقة عن ذى قبل، وأقل هندامًا بالدرجة المطلوبة. ولكننا اتفقنا جميعًا بعد ما انتهت من القراءة أنها لم تكن لتصلح، فغادرت المكان". وفي كل يوم تال كانت"تأتي إلينا فى مظهر آخر" و"فى كل مرة كانت تتفق معنا على أنها مخطئة. ولكى أوجز هذه القصة وجدنا أنفسنا فى مرحلة الاختيار النهائى مضطرين اختيار Milly التى أثبتت فى النهاية أنها رائعة" (PP. 46-47). ومن الواضح هنا أن Mildred Dunnock قد فهمت لندا لومان بشكل أفضل مما فهمه بها ميللر، إذ رأتها امرأة ذكية تخفى ذكاءها لتبدو فى وضع أدنى من الرجل وذلك حتى تفى بالتوقعات الذكورية المطلوبة منها.

٢١- استعمل ميللر في الأصل لفظة "جمبرى" Shrimp ثم غيرها إلى "فيل البحر" لتناسب Lee J. Cobb فى العرض الذى قدم عام ١٩٤٩ ثم أعادها مرة أخرى إلى "جمبرى" لكى تناسب Dustin Hoffman فى العرض الذي قدم عام ١٩٨٤.

٢٢- فى مقدمة **المسرحيات الكاملة** يشير آرثر ميللر إلى "تلقيه لخطابات عديدة تستفسر عما إذا كان قلم الحبر المذهب الذى يسرقه بيف رمزاً ذكورياً يعبر عن القضيب" (p.28) ، كذلك يفسر بعض النقاد رمزية القلم على هذا الأساس، وإن كان أحد لم يكتشف -على حد علمي- الرموز الذكورية الأخرى التى تعبر عن القضيب والتى ناقشتها هنا، كذلك لم يفحص أحد تيمة "الإخصاء" بشكل أكبر مما ذهب إليه كل من Schneider و Field اللذين سأشير إليهما لاحقًا.

٢٣- يقول ميللر فى "مقدمته" **للمسرحيات الكاملة** أن "إحدى الصور البسيطة" التى تمخضت عن المسرحية هى "نظرة الابن إليك وهو لم يعد متأثراً بأسطورتك، ولم يعد متيقنًا أنك عشت وبكيت لأجله" (p.29).

٢٤- فى مقابلة مع Olga Carlisle و Rose Styron يقول ميللر أن العلاقة بين الأب والابن فى مسرحياته "تتخذ الصيغة البدائية Primitive الخالصة. ذلك أن الأب هو بمثابة كل من السلطة والقانون الأخلاقى الذي إما أن يكسره أو يقع فريسة له. ان صورة الأب هنا هى بمثابة شبح هائل...كما تنطوى على بعد أسطورى بالنسبة لي" (pp. 267-68) أنظر:

Olga Carlisle and Rose Styron, "Arthur Miller: An Interview" (1966), in **Theatre Essays,** ed. Martin, pp. 264-93.

٢٥- يضع Benjamin Nelson على عاتق لندا مسئوليتها عن قيام رجال عائلة لومان بتصنيف النساء إلى صنفين: صنف ينتسب إلى العذراء مريم، وآخر ينتسب إلى فئة العاهرات، وذلك بغرض تحميلها اللوم على سوء السلوك الجنسى لدى هؤلاء الرجال. يقول نلسون: "إن لندا فى تحشمها وسذاجتها ذات الدلالة، وفى إخلاصها الكامل لـ"ويلى" قد بثت فى رجالها الثلاثة نوازع مراهقة، وذلك لأنها خلقت لنفسها صورة هى بمثابة المعادل الأموى لصورة الأب الطاهرة. وهكذا، فإنه

كلما بدت لندا لهم مثالاً كاملاً للفضيلة كلما قلت قدرتهم على الارتباط بها فى علاقة طرفيها رجال بالغون وزوجة وأم. هذه الصورة التى تعبر عن لندا تشوه كل علاقاتهم بالنساء الأخريات". وهكذا فإن صورة هابي عن أمه باعتبارها إلاهة هى مسئولة بشكل جزئى عن علاقاته المتهرئة بالبنات اللائى لا يرقين فى نظره لأن يحضرهن إلى أمه، كذلك فإن صورة الأم مسئولة عن خيانة الأب وعلاقاته الرخيصة، وعن رد فعل بيف المرضى إزاء هذه الخيانة (p.113). أنظر:

Benjamin Nelson, **Arthur Miller: Portrait of a Playwright** (New York: David Mckay, 1970)

٢٦- ترى Beverly Hume أيضًا علاقة بين الشخصيتين، لكنها فى تأويلها لشخصية لندا ترى فيها "مادية واضحة" تجمع بينها وبين "المرأة" التى تسيطر على ويلى بغرض الحصول على النقود (أو الجوارب)". أُنظر:

Beverly Hume, "Linda Loman as 'the Woman' in Miller's **Death of a Salesman," Notes on Modern American Literature,** (1985): item 14.

٢٧- يرى المحلل النفسى Daniel E. Schneider أن العشاء هنا هو بمثابة "احتفال طوطمى يتحقق فيه الأبناء من سلطة الأب، وحقوقه الجنسية" (P.250) . أنظر:

Daniel E. Schneider, **The Psychoanalyst and the Artist** (New York: Farrar, Straus, 1950), pp. 246-55.\

٢٨- يقرر Eric Bentley فى كتابه **What is Theatre?** (New York: Atheneum, 1968) أن "المرء لا يمكنه أبداً أن يحدد ماالذى تدور حوله أى مسرحية من مسرحيات ميللر: هل تدور حول السياسة أم الجنس؟ إذا ما اعتبرنا

موت قومسيونجي مسرحية سياسية، فإن المشهد الدال فى هذا الخصوص هو مشهد جهاز التسجيل؛ وإذا مااعتبرناها مسرحية عن الجنس فإن المشهد الدال هنا هو ذلك الذي يدور داخل فندق بوسطن" (p.261) . وبالنسبة لى فإن المسرحية ليست عن السياسة (البوليطيقا) أو الجنس إنما هى عن بوليطيقا الجنس؛ ومن ثم فإن مشهد جهاز التسجيل (الذى كان فى واقع الأمر "تسجيل سلكى") هو مشهد سياسى من الوجهة الجنسية. إن هوارد فى تقديمه للإناث الثلاثة اللائى يشغلن حياته الخاصة وهى زوجته وابنته والخادمة إنما يوجز لنا المعاملة التى يلقاها النساء فى بقية المسرحية. وعلى الرغم من أن هوارد قد ابتاع جهاز التسجيل بغرض استخدامه فى عملية الإملاء فهو يجربه على عائلته مختبراً بذلك تقنيات عالم التجارة داخل البيت. عندما تصفر ابنته بصوتها النغمه الخاصة بأغنية "Roll out the Barrel" يقوم هوارد بترديد ذات النغمة، ولعله بذلك يريد أن يظهر تفوقه عليها. إن هذه الفتاة وهى لم تتجاوز السابعة تتركز قيمتها الأساسية فى "افتتانها" بوالدها. أما ابن هوارد فهو شخص له أهميته، فهو فى الخامسة، ومع ذلك يتلو عواصم الولايات بالترتيب الهجائى. إن الأب والابن هما أصحاب الأداء الأفضل داخل البيت، وليس على الإناث إلا أن يعبرن عن ولائهن، أو يكن مصدراً للمتعة والتسلية، أو يظهرن عدم كفاءتهن أمام المعايير الذكورية. أما الخادمة فهى "تنزع الفيشة"، ولكن هوارد سيعتمد عليها لاحقًا فى تسجيل برامج للراديو. ويدفع هوارد زوجته إلى الحديث لتسجيل صوتها، ولكنها تظهر عدم اتزان فيغلف هوارد التسجيل. إن وظيفة ويلي خلال هذا المشهد هى أن يظهر إعجابه، ولكن عندما يستعرض الابن مواهبه عليه أن يصمت. وهكذا يوضع ويلي فى وضع المرأة نفسه Woman، ويلعب الدور نفسه الذى يتوقعه من لندا. فضلاً عن ذلك فإن ويلي يعيد أداء الأفعال التى قامت بها النساء فى هذا المشهد؛ فهو مثل الابنة يستدعى الأب الذي يحظى بالاعجاب (وهو والد هوارد)؛ ومثل الزوجة ليس لدى ويلى أى اهتمام بجهاز التسجيل ولكنه يضطر إلى التعامل معه؛ ومثله مثل الخادمة (التى تنزع الفيشة عن دون قصد) يقوم ويلى بتشغيل الجهاز عن دون

قصد، وهو كذلك يصبح مثل الزوجة مصدراً للقلق ومن ثم وجب إسكاته مثل الزوجة. إذن فـ "هوارد" الابن هنا يبدأ فعل الإخصاء الرمزى (الذى يكمله بيف) لـ "ويلى الأب" حين يطلب منه هوارد أن يجمع عيناته، ويطوي الحقيبتين اللتين يضع بهما العينات، واللتين تمثلان الخصيتين.

٣٠- يطلق Schneider على سلوك ويلي عندما هرع إلى الحمام بعد سماعه عن سرقة بيف لقلم أوليفر"سلوك الخوف من الإخصاء" (p.250) أنظر:
Schneider, **The Psychoanalyst and the Artist**

٣١- لاحظ تصور Schneider لشخصية لندا القوية ووعيها بذاتها؛ يقول Schneider : "إن كبر سنها وضعفها يختفيان عندما تصارع مثل النمرة ولديها اللذين تركا والدهما سعيًا وراء متعتها الجنسية." (p.251).

٣٢- يرى B.S. Field, Jr أن الخطأ المأسوى فى شخصية ويلي يكمن فى أنه جعل ولديه على صورته تمامًا؛ يقول Field: "قد يتسنى للمرء القول بأن ويلي وولديه قد تعرضوا جميعًا للإخصاء بالمعنى الاجتماعى والأخلاقى...لقد جعل ويلى من ولديه خصيانًا بالمعنى الأخلاقى" (Koon, P. 84). أنظر:

B.S. Field, Jr., "Death of a Salesman," **Twentieth Century Literature** 18 (1972): 19-24, reprinted in **Twentieth Century Interpretations of** Death of a Salesman, ed. Helene Wickham Koon (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1983), PP. 79-84.

٣٣- يلحظ Eisinger أن "بيف" غير قادر وغير متاح لأن يعتمد على مجرد رمز للرجولة. هذا الاعتقاد يتجاوز القيمة الذكورية التى ينطوى عليها القلم. ويدعم بيف ويحضره فى محاولته المخلصة لمعرفة الذات فى نهاية المسرحية" (p. 172). أنظر:

Chester E.Esinger, "Focus on Arthur Miller's **Death of a Salesman:** The Wrong Dreams," in **American Dreams, American Nightmares,** ed. David Madden (Carbon dale: Southern Illinois University Press; London and Amesterdam: Feffer & Simons, 1970), pp. 165-74.

٣٤- يقول Parker فى تفسيره لذلك: "بعد خمسة وثلاثين عامًا من الزواج يبدو من الواضح لنا أن لندا غير قادرة تمامًا على فهم زوجها؛ إن حديثها أمام القبر ليس حديثًا عاطفيًا فقط، ولكنه أيضًا بمثابة تفسير لإحساس ويلي بالوحدة مما دفع به إلى أحضان نساء أخريات" (Konn, P. 54).

٣٥- يتذكر ميللر فى مقدمته **للمسرحيات الكاملة** أنه ضحك عندما سمع هذا السطر لأنه يلخص الموقف، إذ يكشف عن حقيقة مفادها أنه هو الذى شكلها وصنعها على الرغم من عدم وعيه أو تصديقه لذلك" (p. 30).

٣٦- يقرر ميللر قائلاً إن "ويلى لا يمكن اعتباره ممثلاً للرجل الأمريكى العادى، وذلك على اعتبار أنه يقتل نفسه، ومع ذلك فهو يجسد فى ذاته بعض الصراعات المفزعة التى تحدث فى شوارع أمريكا اليوم. وقد يشير البعض إلى أن هذه الصراعات لا تعبر عن الأغلبية، لكنى أظن أنها تعبر عنها" (pp. 199-200). أنظر:

Phillip Gelb, "Morality and Madern Drama" {interview, 1958}, in **Theatre Essays,** ed. Martin, pp. 195-214.

٣٧- يتذكر ميللر فى مقدمته **للمسرحيات الكاملة** بعض التقييمات المختلفة والمتباينة للمسرحية ويقول: "أوضحت الخطابات التى أرسلتها النساء إن الشخصية المحورية فى المسرحية هى شخصية لندا" (p.28). لكن هؤلاء النساء لم يكن وحدهن فى ذلك، أشار العديد من النقاد إلى شخصية "بيف" باعتبارها

ممثلة للبطل المأسوى، كذلك أشار ناقد واحد (وهو Schneider) إلى "هابى" باعتباره هو البطل المأسوي. وأحيانًا مايشير النقد الحديث إلى هذه القراءات والتأويلات. أنظر:

Robert Garland, "Audience Spellbound by Prize Play of 1949, "**The New York Journal - American,** 11 February 1949, p. 24 reprinted in Arthur Miller, ed. Gerald Weales (New York: Viking Press, 1967), pp. 199-201.

تنظر معظم هذه التأويلات إلى شخصية لندا باعتبارها أكثر الشخصيات المؤثرة فى المسرحية، وأكثرها إنسانية وواحدية فى الذهن، ومن ثم فهى شخصية تجمع وتركز تفاصيل مسرحية **موت قومسيونجى؛** وترى هذه التأويلات أن مأساة لندا إنما تكمن فى عجزها عن منع ويلى فى أن يكون "مأساته الخاصة السيئة" (Weales, p. 200) . كذلك يفسر William Beyer المسرحية باعتبارها" تعبر أساسًا عن مأساة الأم، وليس ويلى لومان. إن مشكلة ويلي هى حقًا مشكلة محزنة، ولكن شخصيته غير مهمة، وعادية وغير ناضجة بحيث إنها لا تستثير أكثر من مجرد الشفقة. كذلك يتشابه الولدان مع أبيهما ... إن مايجعلنا نتعاطف معهم هو أن شخصياتهم تعكس الضعف البشرى الذى يشترك فيه البشر جميعًا. على النقيض من ذلك فإن حب الأم ومثاليتها يضعانها فى موضع عالٍ. إن ماتمثله الأم وترمز له هو أمر له دلالة كبيرة، وعندما تتهاوى الأم، فإن تهاويها يكون مأسويًا. (Weales, p. 230).

الفصل السادس

دُمى من ورق[1]

الميلودراما والبوليطيقا الجنسية فى مسرحيات آرثر ميللر المبكرة

چيفرى د. ميسون

فى مسرحياته الأربع الرئيسية الأولى -والتى تضم **كلهم أبنائى** (١٩٤٧)، **وموت قومسيونجى** (١٩٤٩)، **والبوتقة** (١٩٥٣)، **ومشهد من الجسر** (١٩٥٦)- يدفع ميللر الفعل الدرامى فى اتجاه لحظة ذروة ينبغى أن يتخذ عندها قراراً، وعند هذه اللحظة يفصل ميللر البطل عن عائلته، وينحى النساء جانبًا، ويجعل الرجل يتخذ قراره بشكل منعزل. وفى تصميمه لهذه المشاهد قبل الأخيرة فى مسرحياته يستعيد ميللر طرائق الميلودراما ويتبقى البوليطيقا الجنسية الى تقوم عليها.

لقد كان مفهوم الهوية الجنسية gender فى الميلودراما الأمريكية الكلاسيكية الى ظهرت فى القرن التاسع عشر عاملاً موجها key factor فى تحديد درجة السلطة فى علاقة الفرد بالأفراد الآخرين interpersonal power (والمقصود بها هنا حيرة الفرد فى تحديد مصيره فى ضوء الخيارات والمحددات المطروحة أمامه) والمسموح بها لكل شخصية من الشخصيات الرئيسية. لقد كان الرجل فى إطار هذه الصيغة الميلودرامية. إما شريراً villain أو محرك الفعل الدرامى أو بطلاً، كما كان فى غالب الأحيان بمثابة البطل العنيد داخل إطار النظام الاجتماعى العاطفى. أما المرأة فكانت تلعب دور البطلة التى تجسد الفضيلة وكانت بمثابة الضحية لكل من

مخططات الرجل الشرير، ونقائص الرجل البطل. وكان تأثير ذلك كله هو إنكار حق المرأة فى الفعل والاختيار وإسباغ امتياز وعبء المبادرة على الرجل.

يتبنى ميللر الرؤية الميلودرامية للشخصيات باعتبارهم إما أخياراً تماماً أو أشراراً تماماً، ومن ثم يقسم النساء إلى زوجات وعاهرات، حيث تتسم الزوجات بالولاء والخضوع والفضيلة بينما العاهرات غاويات، وذوات نوازع جنسية وخطرات. كذلك يعزل ميللر النساء عن عملية اتخاذ القرارات المحورية موظفًا إياهن بدلاً من ذلك كأدوات تساعد فى خلق المواقف التى على الرجال أن يتعاملوا معها. على الرغم من أن الميلودراما أكدت على القيم العائلية لدى الطبقة المتوسطة، فإن مسرحيات ميللر تكشف عن تداعي العائلة وتهاويها، إذ نجد علاقات الألفة بين الرجال والنساء تؤول فى النهاية إلى علاقات اغتراب الى تؤدى بدورها إلى مشاهد الألم فى نهايات المسرحيات.

يمكن وصف العائلات التى يصورها ميللر فى مسرحياته بأنها عائلات "نمطية" تتأسس العلاقات والتفاعلات بين أفرادها على قناعات "نمطية"؛ فالرجل والمرأة يتعايشان داخل مناخ من الخداع والحرب، ويتقبل كل منها دور الآخر، وإن كان يختبر دائمًا حدود هذا الدور؛ فالرجل يقيس حدود المرأة فى ضوء جاذبيتها الجنسية وتأثير ذلك على الزواج، والولادة وتربية الأطفال، والحالة الرومانسية، كذلك تقيس المرأة الرجل من حيث قدرته على أداء دورى كل من الزوج والأب. فى مسرحية **كلهم أبنائى** تشكو Sue Bayliss عندما يتصل مرضى Jim من النساء، وتجده يقول عن Ann Deever إنها "فتاة جميلة؛ والحى كله لا يوجد فيه شئ واحد يمكن النظر إليه" (٦٢). أيضًا فإن "جيم" ينصح آن بألا تحصى أبداً "نقود زوجها"، أما "سو" فهى تمدح "كريس كيلر" على سخائه، فهو قد وعد أن يجمع ثروة لآن، وبهذا القول فإن "سو" تؤكد على حقيقة أنه "عندما تدعم المرأة الرجل يصبح مدينًا لها، فأنت لا يمكن أن تداين شخصًا دون أن تستاء منه" (٩٢). [٢] يساوى "جوكلير" بين زوجته والخادمة على اعتبار أنهما يؤديان العمل نفسه؛ الفارق الوحيد هو أن التزام "كيت" كزوجة يعبر عن

نجاح "جو" المبكر، أما عقد الخادمة فيعبر عما وصل إليه من رفاهية فى الفترة المتأخرة من حياته. وفى مسرحية **مشهد من الجسر** نجد "ماركو" وهو يأتي إلى أمريكا لكي يتم واجبه الذكورى، وإن كان هذا يعنى هجر عائلته. وعندما تريد "بياتريس" شراء "مفرش" جديد للمائدة يبحث "إيدى" فى جيبه كى يعطيها النقود، وكي يسدى لها خدمة. إن الحياة ليست سوى مايحضره إيدى إلى المنزل من "بن" و "موز" أو نقود.

فى هذه العائلات ذات الصيغة التقليدية نجد الرجال هم الذين يتخذون القرارات، بينما كل ماتأمله النساء هو التأثير على الرجال. عندما تقدم شركة أدوات صحية عملاً لـ "كاترين" نجد أن الجميع يسلمون (هى وبياتريس وإيدى) بأنه لا يمكنها أن تقبل هذا العمل دون موافقة إيدى. أيضًا نجد "جورج ريفر" يقطع سبعمئه ميل سفراً لكي يوقف خطوبة آن، ويأمرها بأن تعود معه، ومع ذلك فإن جيران جورج لا يجدون فى سلوكه هذا إنحرافًا كبيراً عن المعتاد والمألوف. الأمر الدال أيضًا فى هذا السياق أن التوجه العام لـ "ميللر" عند كتابته لمسرحية **كلهم أبنائى** فى صورتها البدائية هو إيجاد شخصية ابنة تفضح أبيها، ولكن ميللر -حتى قبل أن يخط قلمه أية كلمة- قام بتحويل الابنة إلى ابن، وإن كانت شخصيته تفتقر إلى الشجاعة الأخلاقية الى امتلكتها الابنة.[٣]

هذه النوعيات من البشر تفترض أن الرجال والنساء لا يمكن أن يتعرفوا على بعضهم البعض بصدق. وهذا مايقوله "إيدى" عندما ينكر أن "بياتريس" ليس بإمكانها فهم العالم كما يفهمه هو؛ يقول "إيدى" لـ "بياتريس" : "لقد عشت فى هذا المنزل طوال حياتك، فماذا تعرفين عنه؟ كما أنك لم تعملى طوال حياتك" (٣٨٧). أيضًا فإن لندا لومان لم تفهم مطلقًا تطلعات زوجها حتى عندما وقفت أمام قبره؛ كذلك فإن ويلي يحذر بيف من أن إعطاء الوعود للفتيات قد يؤدى إلى سوء الفهم. أيضًا يعترف "كريس" بأنه لم ير آن لمدة خمس سنوات، ولكن لأنه نشأ فى البيت المجاور لبيتها فلا يمكنه أن يتصور أن يتزوج امرأة أخرى، ومن ثم فهما يتزوجان لافتقارهما إلى خيارات متعددة، معتمدين على ذكرى صداقة الطفولة. وإن كانا فعلاً قد أحبا بعضهما فإن حبهما يتسم بالالتباس.

كلهم أبنائى

يتحتم على الرجال فى مسرحية **كلهم أبنائى** أن يكتشفوا الحقائق التى تعيها النساء؛ ولكن ميللر هنا يتحكم في الموقف إذ يسمح للنساء بأن يبحن بما لديهن من معلومات، ولكن فى صورة تجزيئية وعلى فترات زمنية متباعدة. تدرك كيت كيلر بشكل واضح عدم التوازن الحادث فيما يتعلق بالمساواة الأخلاقية؛ لقد فشل "چو" وكذب، وأرسل إحدى وعشرين طياراً إلى حتفهم، كما أودع شريكه السجن، وأرسل ابنه الأكبر ليلقى حتفه هو الآخر. وهنا يبدو لنا أن هناك دينا أخلاقيًا يجب سداده، وتعرف كيت قيمة هذا الدين، لكنها تؤجل المطالبة بهذا الدين لمدة ثلاث سنوات ونصف، كذلك فهى تجمد الزمن عندما تصر على أن "لارى" حتمًا سيعود، كما تدفع "چو" و"كريس" على أن يوهمانها بذلك، أيضًا فهي تبذل جهداً (يضيع هباءً فى النهاية) لكي تنكر وتتجاهل خداع جو وما اقترفه من ذنب. ينكشف هذا التوازن الزائف عندما يدعو "كريس" "آن" إلى المنزل، ويظهر چورج بعد ذلك مما يسرع بإحداث المواجهة. وهنا تعجز كيت عن السيطرة على الموقف، لذا نجدها تضرب "چو" فى وجهه لكى يصمت، ثم تتحول إلى كريس؛ تقول كيت:

> *إن أخاك حى ياعزيزى لأنه لومات سيكون أبوك هو الذي قتله. هل تفهمنى الآن؟ فطالما أنت حى فإن هذا الفتى سيحيا. إن الله لا يمكن أن يسمح بأن يقتل الأب ابنه.* (١١٤)

تعبر "كيت" هنا عن الواجب الأخلاقى الذي تقوم عليه المسرحية، إلا أنها لا تقدر على مواجهة عواقب هذا الواجب؛ فحالما تسمح كيت لنفسها بأن تفشى الحقيقة إلى كريس-وهى لحظة يبررها ميللر فى إطار عواطف كيت وانفعالاتها، وليس فى إطار قرارها الذهنى- فإنها تغادر الخشبة تاركة الرجال ليتفكروا فى عواقب ماقالته.

يواجه "كريس" "چو" وهما وحدهما تمامًا؛ فقد هربت كيت، وخرجت آن تبحث عن أخيها؛ وهنا لا يجد كريس من يمكن أن يساعده فى الحكم على والده، ومن ثم يبكى

قائلاً: "ماذا يمكننى أن أفعل؟...ماذا يمكننى أن أفعل؟" (١١٦). إن عليه أن يؤتى فعلاً، ولكنه لا يستطيع؛ إنه عاجز. عندما يعود إلى البيت بعد أن خرج بسيارته وحيداً يجد المرأتين منتظرتين قراره، ولكنه لم يختر شيئًا سوى الفرار من ذنبه وعجزه. تعى آن أنه يجب أن يكون هناك فعلاً ما، ولكنها تؤمن أن كريس هو الشخص المنوط به الاختيار، وأنها لا يمكن أن تفعل ذلك. إنها تعرف كيف مات لارى، وتعى أن حبيبها مات، ووالدها يتهاوى داخل السجن، ومع ذلك فهى راضية عن أن يتخذ كل من أخيها وحبيبها الجديد الفعل نيابة عنها. إنها تقول لـ "كريس: "افعل ماتراه صوابًا!"(١٢٣) كما ترجو كيت أن تأمره. عندما يظل كريس عاجزاً عن إتيانٍ أى فعل حتى عندما يسأله جو إذا ماكان يريد أن يضعه فى السجن، فإن آن تتعدى محاولة كيت الأخيرة لكى تعجل بالمواجهة، وتعطى كريس خطاب لارى. وبينما يقرأ كريس الخطاب تراقبه المرأتان وتنتظران وهما تعرفان كل احتمالات القصة، ولكنهما غير قادرتين، وغير راغبتين فى التصرف طبقًا لما تملكانه من معرفة، كما تتسائلان عما إذا كان كريس سيستيقظ من سباته. وفى النهاية يبدأ جو بالمبادرة مدركًا أن خطاب لارى قد جعله غريبًا فى بيته. ويبدو على جو أنه سيذهب إلى فراشه، ولكن كيت ترفض الآن أن يكفر جو عن ذنبه، وترجو كريس أن يحتفظ بأمر الخطاب سراً. يصعد جو إلى غرفته، وهو يشعر بعدم الراحة، وداخل غرفته يرفع مسدسه ويطلق الرصاص على رأسه -وهو فعل يمثل الحلقة الأخيرة من الجبن فى حياة جو. إن كلاً من الرجلين هنا يتحمل عبء لحظة الاختيار، إذ نجد كريس وهو عاجز عن اتيان الفعل، أما جو فهو يؤتى فعلاً يجلب عواقب وخيمة؛ والاختيار هنا من جانب الرجلين يتم بعيداً عن المرأتين اللتين أحباهما.

موت قومسيونجي

تتشابه مسرحية **موت قومسيونجي** مع مسرحية **كلهم أبنائى** فى أن الابن يرغب فى استكشاف عائلته والكشف عن الحقيقة الخفية، وأن الأب عليه أن يختار طريقة ليتكيف من خلالها مع عملية اكتشاف الحقيقة إن بيف يعانى عندما يعلم حقيقة

نفسه، ثم يصارع لكى يخبر والده، وهو يفشل مرتين ولا يلقي إلا المقاومة من جانب أبيه ولندا. وعندما يصرح بيف فى النهاية عما يجب عليه فعله، يرفض ويلي قبول مايعلنه بيف.

تسيطر لندا لومان على الموقف المحيط بـ "ويلى". ولندا لومان هى زوجة تشبه الزوجات اللاتى نجدهن فى عائلة "كيلر"، فهي ربة منزل، إذ إننا نراها فى ذاكرة ويلي وهي تدخل حاملة غسيل البيت؛ وتأتى هذه الصورة إلى ذهن ويلى ليس أقل من ثلاث مرات. إن لندا هي الزوجة الصبورة والى من أجلها يعمل ويلى، ويبيع، ويحلم، ويكذب، وهي تعيد تجسيد صورة الزوجة الميلودرامية باعتبارها ضحية؛ وهي تنتظر فى البيت ومعها خرطوم الغاز فى حين يخرج ويلي ويقود سيارته ويحطم بها حالة الكوبرى. وعن لندا يقول John von Szeliski :

تبدو لندا وكأنها واحدة من بقايا المأساة العاطفية sentimental tragedy؛ فهى تشبه أولئك النساء المتألمات والصبورات للغاية، واللاتى يظهرن فى الدراميات البكائية الى تمخض عنها القرن الثامن عشر؛ وهؤلاء النساء يستدرن دموع الجمهور لقدرتهن على أن يغفرن لأزواجهن الخائنين.(٤)

إن خيانة ويلي وليس حياته المليئة بالأكاذيب هى التى تقوض إيمان بيف بأبيه، وهى الى تؤدي فى النهاية إلى تدمير القومسيونجى لنفسه. أما الزوجة والأم فهى المرأة الفاضلة الى تمثل العائلة، ولذا فالزوج يحدد ذاته جزئيًا فى ضوء مايشعر به من حصار داخل هذا الحصار الأنثوى. ويدرك بيف أن خيانة ويلي هى بمثابة جريمة موجهة ضد لندا، وبمثابة خيانة للعائلة، ولذا فهو يسحب احترامه لـ "ويلى". إن ويلى بإمكانه تحمل ذنبه، ولكنه لا يستطيع تحمل نبذ بيف له، ولذا فهو يقتل نفسه حتى يحصل ابنه -وليس زوجته- على تعويض التأمين.

إن لندا بالنسبة لـ "ويلى" هى بمثابة العَلم لأى أمة، هي بمثابة الرمز الذي يعبر عن المثاليات الى تمده بالطاقة لإتيان الفعل. إلا أن هذا الرمز لا يمكن أن يسهم أو

يشارك فى الفعل، ولذا فإن لندا لا تقدم المساعدة أو الدعم. وهى تختلق الأعذار لـ"ويلى" حتى عندما يكون مستعداً لمواجهة مشاكله متجاهلة بذلك حقيقة فشله المتكررة. وتفسر لنا "جيرين بليكيز" Guerin Bliquez فكرة أن لندا تمثل مصدراً لبواعث متناقضة بالنسبة لـ "ويلى"، تقول "بليكيز":

إن لندا من الوجهة الموضوعية تمثل الدليل على قدرة زوجها على أن يكون المانح والمعطى، ولكنها من الوجهة الذاتية تنفى هذه الحقيقة...إن لندا مثلها مثل البيت والحديقة يجب أن تلقى العناية باستمرار؛ فهى الهدف وراء كل الجهد الضائع الذي يبذله القومسيونجى باعتباره رجلاً، وهذا الهدف لا يمكن تحقيقه.[٥]

إن العلاقة بين "لندا" و"ويلى" لا يكتنفها الاغتراب بشكل كامل؛ ففى بداية الفصل الثانى –ولعلنا هنا نجد أكثر مشاهد المسرحية تفاؤلاً إذ نجد "بيف" وقد ذهب إلى "بيل أوليفر" لكى يحصل على الثروة– يتحدث الزوج والزوجة معًا فى جو حميمى. إلا أن حضور لندا يمثل عقبة لـ "ويلى" وفرضًا عليه. إن "بن" بالنسبة لـ"ويلى" يعد حلمًا، ولكنه كابوس بالنسبة لـ "لندا"؛ إن الاثنين يرغبان فى الماس، ولكن ويلى لا يمكن أن يغامر باستقرار بيته ساعيًا وراء الماس. ويمكن القول هنا أن "لندا" وضعت على "ويلى" –دون قصد منها– قيداً مزدوجًا إذ فرضت عليه توقعات لم يكن ليستطيع أن يفى بها، وعن ذلك يقول لويس جوردون:

إن لندا باعتبارها الزوجة والأم الأبدية هى أيضًا محطمة ويلى...لقد قبلت لندا عظمة ويلى كما قبلت حلمه، ولكن فى الوقت الذى تجسد إعجابها بـ "ويلى" فى حب قوى ومؤثر، فإن إعجابها بأحلامه تجسد فى حب مهلك؛ فهى تشجع حلم ويلي، ولكنها لن تدعه يذهب إلى القارة الجديدة، وهى المكان الوحيد الذي يمكن أن يتحقق فيه الحلم.[٦]

إن نوايا لندا الحسنة تدمر ويلى. تشبه لندا شخصية كيت فى أنها تحمي زوجها من الحقيقة فى حين أن ابنها يواجهه به، كذلك يشبه ويلي شخصية "چو" فى أنه ينفرد بالقرار الأخير. تصعد لندا إلى غرفة نومها، وتتلاشي صورة "بن"، أما ويلى فهو يترك وحده محاولاً إسكات الأصوات الصامتة الى تحيط به.

رثى بيف أباه قائلا: "إنه لم يعرف أبداً ماهيته" (٢٢١). إن ويلى لومان هو رجل ضائع بين الفجوة الممتدة بين الدور المنوط به وقدراته. فهو منوط بدور الزوج، لذا عليه أن يمنح ويعطى، وهو منوط بدور الأب، لذا عليه أن يكون بمثابة المثال والنموذج لولديه. هو عاجز عن امتلاك القوة الى يجب أن تتوفر له، ولذا فهو يكذب حتى يحتفظ بالمظهر، ويقترض النقود من تشارلى دون أن يسر بذلك إلى لندا الى تعلم الحقيقة ولكنها لا تذكر ذلك. إن ويلى يناط بأدوار ليست له، فهو رجل قليل الشأن يملك أحلامًا ليست له، كما أنه ينظر إلى من حوله نظرة درامية، و"بن" بالنسبة له بمثابة نصف إله، أما "بيف" و"هابى" فهى يجسدان آمال ويلى ومخاوفه، أما لندا كما يتصورها ويلى الجامح فهى تؤدى دوراً ملتبسًا وينطوى على تناقض، كما أن اتجاهاتها متغيرة. أما المثل الأعلى بالنسبة لـ "ويلى" فهو "ديف سنجلمان" ذلك الرجل الوحيد، والقومسيونجى العجوز والأعزب الذى قضى حياته فى غرف الفنادق، إذ لم يتمكن حتى من رؤية المشتركين، وكان كل مايتواصل معه هو أصوات بشرية عبر التليفون، ولم يكن له رفيق سوى ذلك "الخف" المصنوع من القطيفة. ويبدو أن ويلى سلك النهج نفسه ولكن مع وجود العائلة، إذ تناسى أن النجاح -كما يتصوره "بن" و"سنجلمان"- يتطلب من المرء أن يكون وحده. وهكذا وضح ميللر شخصية ويلى داخل شبكة ميتا مسرحية معقدة من التصورات الخاطئة.

مشهد من الجسر:

يتوارى مفهوم الجنس خلف الفعل الدرامى لكل من مسرحيتى **كلهم أبنائى وموت قومسيونجى**. إن "كريس" يحب "آن" ولكنه عاجز عن التعبير عن نفسه جنسيًا مما يؤدى بـ "آن" إلى الشكوى قائلة إنه يقبلها باعتباره "أخو لارى"(٨٤). وفى هذا الإطار

تنظر "كيت" إلى الجنس باعتباره الخيانة الأخيرة لذكر لاري والى ليس بعدها خيانة، كما تخبر "آن" قائلة: "إن الليلة التى ينام فيها كريس فى فراشك، سيتحطم فيها قلبه" (١٢١-١٢٢). أما بيف وهابى فقد قضيا معظم حياتهما يسعيان وراء النساء ويتعاملان معهن باعتبارهن أشياء وجوائز يفوزان بها فى مسابقة رياضية. يصر هابى على أنه يرغب الحصول على فتاة تشبه أمه تماماً، "فتاة لها شخصية وتتمتع بروح المقاومة!" (١٤٠)، إلا أن الفتيات اللاتى يقع عليهن اختياره يبدو أنهن يفتقدن إلى أية مقاومة. إن النساء فى مسرحية **موت قومسيونجي** يجعلهن ميللر يؤدين أدواراً تبدو على طرفى نقيض: تؤدى لندا دور الزوجة/الأم، أما الشخصيات النسائية الثلاثة الأخرى فهن عاهرات، وتعرف واحدة منهن باسم "المرأة" The Woman. إن النساء هنا يمتعن الرجال ويوقعنهم فى الفخ، يشبعن رغباتهم الحسية، ويغوونهم مانعين إياهم من أداء أدوارهم المحترمة.

إن "إدى كاربون" Eddie Carbone رجل تؤثر عاطفته على دوره كزوج وأب تقليدى، كذلك فإن المبادئ الأخلاقية التى تقوم عليها الميلودراما تمتزج بإحساسه بالكرامة باعتباره مهاجراً إيطاليا، وهو مايجعله لا يرى الممارسة الجنسية التى تستهلكه. يقيم "إدى" الوظيفة الى تعرض على كاثرين فى ضوء أنماط الرجال الذين سيرونها عندما تخرج من مكتبها وتأتى إليه، وعندما تشير بياتريس إلى ذبول حياتهما الجنسية مؤخراً، فإنه يتهرب من السؤال وينكر المشكلة، ويقول بشكل غامض إنه لم يكن يشعر بتحسن فى الفترة الأخيرة. أيضًا يعجز إدى عن تصديق أن اهتمام رودولفو Rodolpho بكاترين هو اهتمام مبرأ من أى غرض، ويصر على أن رودولفو يهتم بها لكي يحصل من خلالها على الجنسية. وعندما يعلم إدى بممارسة كاثرين للجنس يصاب بنوبة عصبية"، فهو كان قد اعتقد أنها ستظل طفلة بريئة ومنقطعة الصلة بالجنس وخاضعة لسلطته عن رضا وسرور. وعندما يكشف رودولفو عن نضجها الجنسى يقبلها إدى فى فمها، ليتذوق بذلك ماليس له، ولكن مايشعر أن شخصًا ما قد سرقه منه؛ وبعد ذلك يثبت ذراعى رودولفو، ويقبله هو أيضًا، وهو تصرف يصدم بياتريس بشدة حتى إنها تشير إليه فى عجالة [٧] لقد ربى إدى كاثرين

لكى تصبح زوجة مثل بياتريس-خاضعة، ومطيعة، وعاضدة، ولكنه يعجز عن الجمع بين تصوره المثالى عنها، وماتثيره هى فيه من استجابات. إنه ينظر إليها باعتبارها العذراء مريم، وباعتبارها عاهرة فى الوقت ذاته، وهذا التناقض يمزقه من الداخل.

إن على "إدى" أن يقرر ما إذا كان سيبلغ السلطات عن "الغواصات" حتى يستبعد رودولفو من حياة كاثرين. إن تألم "إدي" لأجل ابنة اخته يحدث غربة بينه وبين زوجته، ومن ثم يتحول إلى "آلفييرى" Alfieri، فلا يجد عزاء فى ذلك فيقرر تجاهل النصيحة الى تسدى إليه. ويوحى لنا ميللر أن رودولفو يغوى كاترين قبل أن يتخلص منه "إدي"، وهذا هو نفس مانجده فى مسرحية "موت قومسيونجى" إذ تعمل الألفة الجنسية بمثابة عالم مساعد catalytic act. ومن ناحية أخرى فإن إدى يستدعى مكتب الهجرة وحده، كما أنه يجذب السكين التى يقتل بها نفسه وحده. ترجع معاناة إدى إلى أنه يبغى الاحترام من بياتريس وكاثرين وجيرانه، وأصدقائه، إلا أنه ضحى بهذا الاحترام تحت وطأة عاطفته وهواه. وفى اللحظات الأخيرة من المسرحية ترغم بياتريس "إدى" على مواجهة القضية الحقيقية الى عليه مواجهتها، وهى أنه يريد كاثرين لنفسه. لقد تمكن إدى من أن يعثر لنفسه على كذبة يقى بها نفسه من الخزى الذي لحقه بعد إنكار ماركو، إلا أنه يعجز عن إيجاد وسيلة يتمكن من خلالها من تحمل حقيقة تعسة-ألا وهى أنه لا يمكنه التحكم فى انجذابه الجنسى نحو الفتاة. وبعد أن يجرد إدى من زوجته، وابنة أخته، واحترام مجتمعه، واحترام ذاته، يسلم نفسه للموت.

البوتقة:

يعبر ميللر فى مسرحية **البوتقة** عن تصوره لمسألة البوليطيقا.الجنسية بأوضح مايكون؛ ففى هذه المسرحية يتم الفصل بين الرجال والنساء من خلال الهستيريا الدينية، والأدوار الاجتماعية؛ إن الممارسة الجنسية هنا تقدم باعتبارها فخًا خطيراً يوجد الغربة بين الشخصيات؛ إن البطل الذكورى "چون بروكتور" يتخذ قراره اليائس

دونما توجيه من أحد، كما أنه يتخذ هذا القرار وهو محاصر بين زوجة وعاهرة، أن نجد اليزابيث وهي تضع مسافة تعسفية بينها وبين مااقترفه زوجها من ذنب، أما أبيجايلى فهى تقتاد الفتيات إلى الغابات ثم إلى المحكمة وذلك لكى تحول شرارة الشك إلى نار اتهام مضطرمة.

لقد صيغت هذه المسرحية بعناية بحيث تسير فى خطوط موازية لمسارات الهوية الجنسية، ذلك أن رجال مجتمع "سالم" قد شكلوا جماعة أبوية تضع السلطة الاجتماعية والسياسية والدينية فى أيدى الرجال، وتضع النساء فى مرتبة الأطفال، إن الرجال هنا يسلكون باعتبارهم قضاة ومدافعين، ويقسمون النساء إلى متهمات -وهن من العجائز الأشرار- وموجهات للاتهام واللاتى يعتبرن أطفالاً أبرياء.[(٨)] عندما يؤكد "هيل" Hale لـ"تيتوبا" Tituba أن رجال الدين أكبر من أن يغويهم الشيطان، فهو يوحى بأن رجل الدين يشغل أعلى مرتبة ذكورية، وأن النساء أضعف من الرجال وأكثر عرضة للوقوع فى براثن الشر. إن الرجال يتوقعون دائمًا الطاعة من هؤلاء الأطفال/النساء؛ وهذا مانجده فى شخصية "بروكتور" الذي يقهر صمود ماري ويجبرها على مصاحبته إلى المحكمة، وعلى الرغم من أنها تخشى فضح أبيجايل بشهادتها، إلا أنها تسلم له قيادها كما اعتادت على ذلك، ومن ثم فإن خضوعها وإذعانها هذا ينفى تمامًا ماقالته سابقًا عن نفسها باعتبارها امرأة ناضجة لا تقبل الأوامر من أحد.

يضرم ميللر نار السعى وراء الساحرات فى هذه المسرحية ليس فقط من خلال خوف الكبار من الأطفال الذين توحشوا، ولكن من خلال خوف الرجال من النساء اللاتى أعلن عن ممارستهن الجنسية. يكمن إحساس "بروكتور" بالخزى الشديد فى مضاجعته "لأبيجايل"، وهذا الخزى ليس مرجعه فقط خيانته لعهود الزواج، وتشويه مبادئه الأخلاقية، وإنما يرجع أيضًا إلى تسليم نفسه لأبيجايل والإذعان لسلطتها. إن علاقته الحميمة بها تجعله يحجم عن التشهير بالمحاكمات، كما أن المستقبل الوحيد الذي يمكن تخيله أن تتحول هى إلى عاهرة، وأن يصبح هو داعراً فيهلك كل منهما دونما خلاص. إن القصة الخاصة برقص أبيجايل تؤثر كثيراً على "دانفورث" أكثر من اعتراف

ماري، وأكثر من اهتمام مزارعى "سالم"، وعندما يشهر بها "بروكتور" باعتبارها امرأة ناضجة وذات نوازع جنسية، فإن القاضى يتردد فى قراره.[٩] إن الممارسة الجنسية بمثابة قوة، وخصوصاً فى مجتمع يكبت هذه الممارسة ويقهرها. وعلى الرغم من أن الرجال ينظرون إلى النساء باعتبارهن تهديداً، فإن أبيجايل -باعتبارها المرأة التى تتمتع بنضج جنسى- تنظر إلى بروكتور باعتباره طريق النجاة الوحيد المتاح لها، وهى بهذا الإدراك تعيد القوة المطلقة وتضعها فى أيدى الرجال، ولا يوجد سوى انتشائها الدينى الذى يمكنها من إخصائه، والانتقام لما عانت من إذلال على يديه.

ماالذى حدث فعلاً فى الجرن الذي يملكه بروكتور؟ ومن الذى كان صاحب المبادرة فى هذا اللقاء الجنسى، وكيف تمكن كل من الطرفين من انتهاز الفرصة؟[١٠] وقد قام ميللر بصياغة هذا المشهد بشكل غاية فى المهارة إذ جعل الجمهور أكثر ميلاً للتعاطف مع بروكتور وليس مع "أبيجايل". عن ذلك الموقف تقول أبيجايل "لقد انتزعنى من نومي ووضع المعرفة فى قلبى!"(٢٤١)، إلا أن ميللر يجعل بروكتور يبدو ضحية عاجزة أمام سحر أبيجايل وإغوائها، و"ميللر" هنا يجعلنا نسمح له بشكل ضمنى بالتورط فى هذا الموقف بشكل يتسق مع تصورنا عن قوة شخصيته فإذا كان بروكتور قد أغوى أبيجايل ثم نبذها فحينئذ يصعب علينا أن نحترمه؛ وإذا كان قد اغتصبها، فعلينا إذن أن ندينه، وهو مايؤدى إلى تهافت المسرحية. على أية حال يبدو أن هذا المشهد قد أصاب بروكتور بالعجز، لأنه يتجاوز عن قرار زوجته بطرد هذه الفتاة، وهو مايعنى مصادقته على ما اقترفته من ذنب أمام الجماعة، هذا فى حين ينجو هو من النقد العام.[١١] وهكذا تبدو أبيجايل هنا فى هيئة ذلك الكائن الشرير الذى أضل الرجل المستقيم.[١٢]

يواجه كل من اليزابيث وچون بروكتور قرارات حاسمة، إلا أن ميللر يحرم اليزابيث من المعلومات والخيارات الى يمنحها لبروكتور. تقوم اليزابيث بمساعدة چون على مواجهة الأزمة الأولى (والذى كان عليه فيها أن يختار ما إذا كان سيكشف أمر أبيجايل فى المحكمة أم لا) إلا أن القرار فى النهاية قراره وليس قرارها. وعندما يحين

الوقت لإليزابيث لكي تتخذ أكثر قراراتها أهمية (وهو ما إذا كانت ستخبر دانفورث بحقيقة العلاقة بين چون وأبيجايل) فهى تبقى على غير علم بالتطورات المرتبطة بالموقف، ولذا فهى تسقط فى الفخ الذى ينصبه لها القاضى الذى يستخلص منها معلومات يدين بها زوجها. ومثلما تفعل "كيت كيلر" الى تستثير شكوك جورج مرة أخرى من خلال إشارتها إلى صحة زوجها! الجيدة، فإن اليزابيث تعقد الموقف عن غير قصد؛ فهى تكذب على "دانفورث" لكى تحمى زوجها ، وليس لكي تسرع بوقوع كارثة.

• فى المشهد المحورى فى المسرحية نجد ميللر يجمع بين الزوج والزوجة وهما وحدهما تمامًا فى حين يقف الجلاد خارجًا منتظراً بجانب مشنقته. ويطلب چون من اليزابيث النصيحة، ولكنها ترفض ذلك، ليس مرة واحدة، وإنما خمس مرات:

- **بروكتور** : لقد فكرت فى الاعتراف لهم يا اليزابيث. ماهو قولك إذا ماقدمت لهم هذا الاعتراف؟

- **اليزابيث** : لا يمكننى أن أحكم عليك ياچون.

- **بروكتور** : ماذا تريديننى أن أفعل؟

- **اليزابيث** : الأمر متروك لك، وأنا سأتقبل ماتمليه عليه إرادتك.

- **بروكتور** : أود الحصول على صفحك يا اليزابيث.

- **اليزابيث** : لست أنا المطالبة بالصفح...

- **بروكتور** : إنه شر، أليس كذلك؟ إنه شر.

- **اليزابيث** : لا أستطيع الحكم عليك ياچون، لا أستطيع!

- **بروكتور** : هلى تعطيهم هذه الكذبة؟ قوليها. هل تعطينهم ذلك؟ لا تستطيع اليزابيث الرد. (٣٢٢-٣٢٤).

لقد خشي بروكتور حكمها ذات مرة، ولم يسع إليه؛ أما الآن فهو بحاجة إلى مشورتها، ولكنها لا تمنحه إياها. فهي لن تسدى النصيحة، ولن تمنح الصفح، وترد أسئلته إليه دونما إجابة، وهي بذلك تعزف عن أداء أي دور فاعل في هذه اللحظة الحاسمة في زواجهما. في المسرحيات الأخرى يخرج ميللر الزوجة خارج الخشبة حتى يخوض الزوج صراعه وحده؛ أما هنا فهو يعيد تجسيد الذروة على الخشبة لكي يجعل عزلة الزوج (وإن كانت الزوجة حاضرة) تبدو أكثر إيلامًا. أما اليزابيث فهي لا تنبس ببنت شفة منذ اللحظة الى يدخل فيها القاضي ليستجوب زوجها مروراً بإقرار الحكم وإجازته حتى دق الطبول الى تعلن عن تنفيذ الحكم؛ وعندما يرجوها "هيل" أن تنكر اعتراف چون يكون جوابها الوحيد الذي تتفوه به في النهاية "لقد استعاد طهارته الآن. حاشا لي أن أنتزعها منه !" (٣٢٩).

الميلودراما والهوية الجنسية:

يؤكد چو كيلر على أنه لا يوجد شئ أكبر من العائلة، إلا أنه عندما يسعى كريس إلى شئ أكبر من ذلك، فإن أسهل مايمكن التخلص منه هو العائلة الى وصفها ميللر ذات مرة بالقول:

> *إنها الأمان، والحب، وراحة النفس، والإحساس بالهوية والكرامة؛ إن هذا كله يرتبط في أذهان الرجال بفكرة العائلة.*[١٣]

إن العائلة في مسرحيات ميللر بمثابة فخ يفرض على أعضائها توقعات لا يمكنهم الإيفاء بها. إن مايفعله ميللر في هذه المسرحيات هو التقريب بين أفراد العائلة بشكل يستحيل معه التجاذب إلى تنافر مدمر.

إن وجهة نظر ميللر الذكورية تدمغ المرأة باعتبارها آخر، فهي إما أن تكون دمية ورقية مفرغة من كل عمق ودفء أو تكون مصدراً للتشويش ومحوراً للشر. يؤكد كل

من چو و ويلى، وإدى على أنهم قدموا جميعًا تضحيات لزوجاتهم، كذلك بروكتور يخبر اليزابيث أنه لم يفكر فى شئ مطلقًا سوى ارضائها. إلا أنه فى حين يعلن هؤلاء الأزواج ولاءهم لزوجاتهم، فإنهم يفرضون عليهن دينًا، ويضعونهن فى موضع الخصوم الذين يكون حضورهن بمثابة نوع من الفرض، ومع ذلك فهن لا يشاركن فى إيجاد حلول للمشكلات، يمنح ميللر الآباء والأبناء فى مسرحياته الفرصة لكي يختبروا صمودهم وقوتهم، فى حين يسبغ على النساء الرقة والضعف. لقد كانت كيت كيلر تعلم بجرائم "چو"، ولكنها لم تتكلم، ومع ذلك فلا يضعها أحد فى الاعتبار، ولعل هذا ماجعلْ "هارولد كليرمان" Harold Clurman يشير إلى أن ميللر نادْراً مايضع التأثير المدمر للأمهات فى مسرحياته موضع الاختبار.[١٤] تنتهى كل مسرحية بالزوجة وهي تسيطر على الخشبة، وتحتل موضع القاضية والناجية الى تقف على مسافة حذرة من الزوج الذي يقدم ذاته كقربان. وهكذا نجد الزوجة وقد أصبحت فرضًا وعبئًا على الزوج، كما تضله العاهرة، إلا أن كلاً منهما (الزوجة والعاهرة) لا يشارك الرجل فى حسم التناقضات الى تعج بها حياته. إن ميللر فى مسرحياته يبسط صورة المرأة، كما يحول دون وجود علاقة تفاعلية كشفية بين الرجل والمرأة، فالزوج هنا لا يأخذ مشورة زوجته لأنها لا تصلح لمثل هذه المهمة.

يحرم ميللر المرأة من الممارسة الجنسية، والحرية، والإحساس بالفردية، وهى أشياء يمنحها للرجل، وبذلك يسبغ على المرأة الأمومة ويجردها من البواعث الإيروطيقية، ويجعل من أنوثتها شكلاً من أشكال العجز. وعلى الرغم من أن الرجل قد يكون أسير العائلة المتمركزة حول المرأة، فالمرأة وضعها أسوأ من ذلك، إذ إنها لا تستطيع هجر العائلة تمامًا كما تعجز عن الهرب من ذاتها. أيضًا يدين ميللر الخيانة وعدم الولاء، ولكنه من ناحية أخرى يجرد الزوجات من بواعثهن الجنسية، ويتيح للأزواج خيارات محدودة للتعبير عن ميولهم الجنسية، وهو بهذا يعرض كل من الطرفين للكبت. يشير روبرت و.كريجان Robert W. Corrigan إلى أن الميول الجنسية تؤدي إلى الفواجع فى المسرحيات الأربع، فحتى زيارة "آن" إلى "كريس" فى مسرحية **كلهم أبنائى** هى بمثابة العامل المساعد الذي يؤدى إلى حدوث الكارثة.

كذلك تبدو أبيجايل ساحرة أكثر من أولئك اللاتى توجه إليهن الاتهام؛ فهى تبدو شيطانة لديها القدرة على استشعار نوازع بروكتور عن بعد. أيضًا فإن الميول الجنسية لدى كاثرين توقع "إيدى" فى كارثة تمامًا مثلما تخون المرأة ويلي. عندما تعبر واحدة من نساء ميللر عن ذاتها فى إطار الممارسة الجنسية فإنها تجلب العذاب على الرجل وتسبب الفوضى فى المجتمع.

إن طبيعة الميلودراما هى الاستقطاب polarity، ففى تناوله للرجال والنساء فى مسرحياته يفرض ميللر عليهم الفصل الواضح، كما يفرض عليهم مواقف وخيارات وآلام تتفق ومسارات الهوية الجنسية، فهو يخلق نساء يتحملن الفواجع وينجين منها، ويخلق رجالاً يفشلون ويسقطون. لو صح أن ميللر كتب المأساة -كما يزعم- فقد جعلها ذكورية خالصة، إذ إن المعاناة الى يلقاها البطل الذكر هنا تجعلها جزءاً من التراث الأدبى المعتمد، أما النساء فليس لديهن إلا مشاهدة هذه المعاناة الى تنطوى على قيمة ملتبسة.(١٦) يفرض ميللر على شخصياته الرؤية التقليدية للميلودراما فيما يتعلق بالهوية الجنسية، ولكنه أيضًا يحرم هذه الشخصيات من ذلك المبدأ الساذج الذى تقوم عليه الميلودراما ألا وهو أن العناية الالهية سوف تقتاد الفرد فى اتجاه الفضيلة، ومن ثم ينهى ميللر مسرحياته بفاجعة بدلاً من أن ينهيها بنوع من المصالحة. إن المؤلف المسرحى هنا يستكنه النظام الأخلاقى، ولكنه ينتحى جانبًا ليستبصر العبء الملقى على عاتق الذكر، مركزاً على إبراز فكرة الاغتراب الذى تحدثه الهوية الجنسية أكثر من تركيزه على فكرة المسئولية.

الهوامش

١- أغنية أنشدها "چونى بلاك"، ووظفت فى الفصل الأول من مسرحية **مشهد من الجسر** p. 396 الاقتباسات الخاصة بمسرحيات ميللر مأخوذة من:

Arthur Miller, **Collected Plays** (New York: Viking Press, 1957).

٢- يبقى على الممثل والمخرج تفسير ما إذا كانت "سو" قد وبخت "چيم" على مساندته إياها.

٣- أنظر:

Arthur Miller, "Introduction" to **Collected Plays,** p. 17.

٤- أنظر:

John Von Szeliski, **Tragedy and Fear**: **Why Modern Tragic Drama Fails** (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1962, 1971), pp. 107-8.

٥- أنظر:

Guerin Bliquez, "Linda's Role in **Death of a Salesman**" Modern Drama 10 (February 1968): 383.

٦- أنظر:

Lois Gordon, "Death of a Salesman: An Appreciation," **in The Forties: Fiction, Poetry, Drama**, ed. Warren French (Deland, Fla: Everett/Edwards, 1969), p. 280.

٧- يرى "هيرد" Hurd أن إدى يعبر عن شخصية تنطوى على جنسية مثلية مكبوتة، ولذا فإن مايحطمه هو "الشفرة الذكورية المفروضة عليه. أنظر:

Myles R. Hurd "Angels and Anxieties in Miller's **A View From the Bridge," Notes on Contemporary Literature** 13 (1983): 4-7

٨- أربعة فقط من السحرة الذين يشار إليهم فى المسرحية من الرجال وهم: بروكتور، وجايلز كوري، وچورچ چاكوبس الذى لا يظهر لنا، وأيزاك وارد.

٩- أوضح ميللر فى مقدمته **للمسرحيات الكاملة** ميله لتصوير الخير والشر فى صيغة استقطابية؛ ويعبر فى هذه المقدمة عن أمله فى أن يكون أبرز الشر الكامن فى شخصية دانفورث بشكل كامل؛ ويستطرد ميللر فى هذه المقدمة قائلاً: "يوجد أناس مكرسون للشر فى هذا العالم، والذين دون هذا الشر الواضح فيهن لا يمكننا التعرف على الخير." (٤٣).

١٠- يشير ماكجيل Mc Gill إلى أن أبيجايل الفعلية كانت تبلغ من العمر عشر سنوات أما بروكتور الفعلى فقد كان عمره ستين عامًا، ويرى أن هاتين المرحلتين العمريتين "لم تكونا لتجعلا العلاقة بين الاثنين علاقة درامية مؤثرة وقابلة للتصديق". ومن الواضح هنا أن ميللر عدل فى السن لكي يجعل العلاقة أكثر اقناعًا. أنظر:

William J. Mc Gill, Jr., "The Crucible of History: Arthur

Miller's John Proctor," **New England Quarterly** 54 (1981): 260.

١١- تؤكد اليزابيث على أن "الأمر يتطلب زوجة باردة حتى تدفع زوجها إلى الخيانة والفسق" (٣٢٣)، وهى بذلك تمد زوجها بذلك التبرير القديم الذي يسوغ له اللهو مع النساء، بل اغتصابهن.

١٢- فى يونيو عام ١٩٥٣ أضاف ميللر مشهداً (وهو الآن المشهد الثاني من الفصل الثانى من الطبعة المسماة Dramatists Play Service acting edition) وفيه تبدو أبيجايل ليس فقط مشوشة الذهن وإنما مجنونة أيضًا. وفى هذا المشهد نجدها تلتقى وبروكتور وحدهما فى الغابات فى ساعة متأخرة من الليل، وكل من الحوار والإرشادات المسرحية فى هذا المشهد تشير إلى أن أبيجايل ترى نفسها ضحية، ورسولة من الله، كما ترى نفسها مخلصة saviour لبروكتور، ونجدها فى هذا المشهد على اعتقاد كامل بأن السحرة يعذبونها، والمنافقين يحيطون بها؛ وهى تخبر بروكتور قائلة:

إنك لم تعلمنى الصلاح إلا لأنك صالح. لقد كان الأمر بمثابة نار جزت بى فيها، وأحرقت جهلى داخلها. لقد رأيت الناس جميعًا كشجرة عارية من أشجار ديسمبر -رأيتهم وهم يتوجهون إلى الكنيسة كالقديسين، وهم يهرعون إلى إطعام المريض، ولكنى رأيت النفاق فى قلوبهم! وقد منحنى الله القوة لأنعتهم بالكذب، كما جعل الله الرجال ينصتون إلى، وهأنذا أقسم بالله أن أطهر هذا العالم لأجل محبته! آه ياجون سأكون لك نعم الزوجة عندما يبيض وجه هذا العالم مرة أخرى! (تقبل يديه) سوف تصيبك الدهشة وأنت ترانى كل يوم فى بيتك قبس من نور السماء...

هذا الكلام من جانب أبيجايل يعبر عن طفلة أدى بها انتقالها إلى مرحلة الأنوثة الكاملة (بما ينطوى عليه ذلك من فورة العاطفة، والميول الجسدانية) إلى جنون يشوبه نشوة.

١٣- أنظر:

Arthur Miller, "The Family in Modern Drama" {1956}, in **The Theatre Essays of Arthur Miller,** ed . Robert A. Martin (New York: Viking Press, 1978), p.73.

١٤- أنظر:

Harold Clurman,· "Arthur Miller's Later Plays," in **Arthur Miller: A Collection of Critical Essays, ed.** Robert W. Corrigan (Englewood Cliffg, N.J.: Prentice-Hall, 1969), p. 145.

١٥- أنظر:

Robert W. Corrigan, "Introduction" to **Arthur Miller: A Collection of Critical Essays,** ed. Robert W. Corrigah (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1969), p.6.

١٦- يشير هيلمان Heilman إلى أن كلاً من ويلي لومان، وإدى كاربون يلقيان حتفهما دون أن يفهما حقيقة نفسيهما ، أو حقيقة الأزمة الى جازا فيها. أنظر:

Robert Bechtold Heilman, **Trhagedy and Melodrama: Versions of Experience** (Seattle: University of Washington Press, 1968), pp. 102-3.

الفصل السابع

الخيانة والسعادة: السلطة النسائية فى مسرحيات البوتقة، مشهد من الجسر وبعد الخريف.

إيسكا آلتر

لسنا فى حاجة إلى الجدل حول انشغال آرثر ميللر ككاتب مسرحي أساسًا بالكشف عن أبعاد السلطة الذكورية، وإبراز مكونات الهوية الذكورية داخل إطار الأنساق الثقافية الأبوية، وليس أدل على ذلك من شخصيات من قبيل چو كيلر، ويلى لومان، چون بروكتور، إدى كاربون، كونتين، والأخوة فرانتز. ورغم ذلك، فإن المدى الذى ذهب إليه ميللر فى رؤيته المعقدة للسلطة النسائية (وإن كانت هذه السلطة تقع حتمًا تحت جبر الضرورة الذكورية) لم يلحظه الكثيرون إلا نادراً؛ فقد عمد النقاد -على الأقل- إلى تبسيط الوضع الذى تشغله النساء فى مسرحيات ميللر، وتجاهل البعض الآخر تمامًا الحضور الأنثوى، وذلك اتكاءً على القاعدة القائلة بأن النساء لا يؤتين الفعل داخل إطار الخشبة الظاهرة للجمهور، والتى يبدو أنها تؤطر الجغرافيا المسرحية عند ميللر.[١] ويكشف ميللر عن وعيه بهذه المراوغة من جانب النقاد بالقول:

> *ينظر النقاد عمومًا إلى النساء باعتبارهن أكثر سلبية مما هن عليه فى حقيقتهن.... إن الشخصيات النسائية فى مسرحياتى هى شخصيات معقدة للغاية، وقد تم أداء شخصياتهن بشكل "سنتمنتالى"، وهو مالم يكن مقصوداً عند رسم هذه الشخصيات. تنطوى الشخصيات النسائية*

على بعد مرتبط بسوء الحظ.. .فهن يتلقين الفوائد التى تعود عليهن من جراء أخطاء الذكر، ويقمن بحماية هذه الأخطاء بطرق مجنونة. إنهن مضطرات لفعل ذلك، ولذا فإن النساء هن أيضًا ضحية.[٢]

يوحى لنا ميللر هنا بأن شخصياته النسائية شريكات فى دعم النظام الأبوى، وأنهن قادرات على التحكم فى أيديولوچيا هذا النظام بغرض الاستحواذ على السلطة التى يمكلنها: وأنهن قادرات على توفير المهرب من قيود هذا النظام القهرية بشكل محدود يتسم بالالتباس، ويقترن بالخيانة. إن النساء هنا لسن فقط مصدر الخيانة، والذنب، والتشظى القائم على تدمير الذات، ولكنهن أيضًا يمثلن مصدر السعادة، والتحرر الحسى، والتطور. يطور ميللر عبر أعماله مدى كامل من السلطة النسوية التى تمخضت عنها أنماط أصلية تعبر عن أنماط عامة من السلوك الإنسانى، والصيغ الاجتماعية التى تكتنف الفعل الفردى، كما تعبر عن تفسيرات التحليل النفسى للاستجابات الشخصية.

يشغل دور الأم (الذى يشكل وجهة نظر ميللر للسلطة الأنثوية) مكان المركز من هذا النظام المتشابك القائم على العناية والخيانة، فدور الأم هو المصدر الأساسى الذى يتمخض عن الوجود فى دائرة الوعى، ومعرفة الثناء والحنق، الموالاة والتمرد، الرغبة والإحساس بالذنب؛ وعن ذلك يقول ميللر: "لقد كانت الأم بطبيعة الحال، أو بالأحرى مفهوم الأم فى أكثر صوره بدائية هو ذلك الذى أدركه على نحو غامض الصبى، ونصف العاشق، ونصف المتمرد على مملكتها."[٣] إن الازدواج المحتوم فى دور الأم يفسد الجنسية الذكورية، كما يدمر العائلة، ويحول الإحساس بالأمان فى صيغته المثالية إلى معركة بين بواعث متصارعة: "إن العائلة –فى نهاية الأمر– هى مهد كل الأمراض النفسية، والمهد الذى تتبرعم فيه آمالنا ، وقدرتنا على تحمل المعاناة."[٤]

إن الذكر الذى تنضج ذاته المنقسمة بفعل تناقضات أوديبية غير محسومة يحاول أولا –حسب تصور ميللر– علاج هذه الانقسامات من خلال الآليات التقليدية المرتبطة بالواجب والمسئولية، والتى تمثل أدوات مجتمع القهر. إلا أن كلاً من الواجب

والمسئولية ليسا بكافيين فى نهاية الأمر للتحكم والسيطرة على الطاقات المتناقضة التى يتمخض عنها الانهيار النفسى. ومن ثم فإن الوسيلة البديلة التى يمكن للذات الذكورية المتشظية استخدامها لكى تستعيد تكاملها واتساقها إنما تكمن فى الذات الجنسية الأنثوية، وماتنطوى عليه من قوة فدائية بل مطهرة أيضًا. وإذ يسعى الذكر إلى أن يحيا حياة تتسم بالأصالة authentic ومتحررة من قيد العادة والتقليد الاجتماعى فإنه يستثمر صور النساء اللاتى عرفهن فى طفولته وذلك بقوة هائلة تتجذر فى الحرية الحسية، والتلقائية الغرائزية. إلا أن هذه الرغبة المحررة لا يمكن احتواؤها داخل مبدأ واحدية الزواج monogamy بثبوتيته وتقليديته، كذلك فإن هذه الرغبة المحررة لا يمكن استيعابها أو تأجيلها أو تدجينها بفعل الأنساق المؤسسية ذات الطبيعة المعيارية. ومرجع ذلك أن الخبرة الحسية الأنثوية تتجاهل كل نفاق، وتقوض كل تقليد، وتتحدى التعريفات المعيارية للعلاقات المتبادلة. ويصف ميللر هذه الإيروطيقية المعبرة وماتنطوى عليه من طاقة ثورية مخيفة بالقول:

عندما دفع مرأى مارلين مونرو -على مايبدو- بالرجال إلى الخيانة، وملأ قلوب النساء بالغضب والحسد، بدا وكأن تنازلات الحياة اليومية تكشف عن خيانة الرجال بقدر ماتكشف عن جسد مارلين باعتباره قبس أبيض من نور الحقيقة. لقد كانت تعلم أنها بإمكانها الإندفاع داخل حفلة مثل قذيفة، وبإمكانها أن تفرق العشاق بابتسامتها، ولكنها كانت تستمتع بهذه القوة، إلا أن مرأى مارلين أستحضر أيضًا تلك المقولة المشئومة التى تؤكد زوال كل شئ. (٥)

إن سر النشوة المتسقة المتماسكة التى تتجلى فى السعادة الأنثوية إنما يتفكك ويتمخض عن نظام غير متسق من الدعاية والخيانة، وهذا النظام يتخفى وراء متطلبات الوجود العادية.

ويتزايد التعقيد الذى تتسم به السلطة النسائية بفعل التداخل الذى يحدثه الكاتب المسرحى بين مواطن التناقض والتوتر الكامنة فى البواعث الأنثوية من جهة، ومصادر

إبداعه الفني، الخيالى والتوليدى من جهة أخرى، وهو مايبدو فى قول ميللر: "لقد كانت ربة الشعر دائمًا امرأة قادرة على فعل التطهير، ليساعدها الله." (٦) يقول ميللر أيضًا:

لقد أردت الكف عن العزوف عن القوة التى حازتها أعمالي لى، وعوضًا عن ذلك أردت الاستزادة من الخبرة التى تحرمها حياة تضع قيداً على الطموح.... وفى بداية الأمر وبحذر منى سمحت لطاقة الأنوثة بما تنطوى عليه من إلغاز وسعادة أن تنهمر فوق رأسى كالأمواج... وهكذا أغرقت هذه الأمواج كل قانون، سواء كان قانون النفس، أو قانون القضاء...

ولم تبقِ هذه الأمواج إلا على الفوضى، كذلك أيقظت هذه الأمواج شابًا من سبات عميق ودفعته إلى الاعتقاد بأن نبع إبداعه إنما يكمن فى البركة والغبطة الأنثويين... (٧)

إلا أن هذه النقائض الفائرة التى تنطوى عليها الرغبة الجنسية -أو قوة الحياة إن شئت- والتى يصفها ميللر بأنها المصدر الوحيد والمطلق للسعادة والبركة الأنثويين يجب أن تخضع لما هو يومى بما ينطوى عليه ذلك من نظام وقولبة. ذلك أن أدوار الأم والزوجة والابنة التى يوظفها النظام الأبوى بهدف السيطرة على التهديد النسائى بخرق القواعد -هذه الأدوار تتمخض عوضًا عن ذلك عن خيانات مستمرة تحدد- حسبما يتصور ميللر- طبيعة التجربة. (٨)

ابتداءً من **البوتقة**، ومروراً بـ **مشهد من الجسد** وحتى **بعد الخريف** تبدو شخصيات ميللر وكأنها مجبرة على السلوك بمقتضى الشروط التى يفرضها هذا النموذج الملتبس والمتناقض للسلطة الأنثوية، وهو مايراه الكاتب بمثابة الوضع المتوارث للوجود الإنسانى. يخلق ميللر -مبدئيًا- شخصيات منفصلة يبدو أنها تجسد النقائض الداخلية التى تنطوى عليها الذات، فنجد أمامنا شخصيات تخون وأخرى تمنح الرعاية والحب؛ ويبدو لنا أن ميللر يحاول فى مسرحياته فضح الشخصيات التى تسلك مسلك الخيانة

من خلال الفعل الدرامى. ولكن يبدو أن الأبطال يتعلمون فى نهاية الأمر أنه حتى يتخلصوا من خصومهم الخارجيين -والذين يعبرون عن شروخ وتصدعات لا يمكن تجاهلها داخل الذات- عليهم اللجوء إلى البراءة القاتلة. وفى حين تعرض كل مسرحية للمأزق الخاص بها تدرك الشخصيات المختلفة -بنسب متفاوتة- أن الوعي المنقسم (من أثر الحضور الأنثوى كما يتصور ميللر) هو بمثابة المفارقة الجوهرية والمحددة لذات الفرد، وعلى هذا الأساس يجب المصادقة عليه وتقبله، كما يجب أيضًا تقبل أن السعادة والخيانة إنما ينبعان من ذات المنظومة النفسية، وأن الخيانة تدل بالضرورة على السعادة لأنها تستبعد التوقعات المدمرة للبراءة الخادعة.

-١-

ليس هناك حاجة إلى إعادة طرح التصورات العديدة التى أبرزت الدلالة السياسية لمسرحية **البوتقة**، ولا أميل أيضًا إلى إنكار الأهمية التاريخية لها باعتبارها وثيقة مسرحية تشهد على الفظائع المروعة التى وسمت فترة الخمسينيات فى فترة من أحلك الفترات التى مرت على أمريكا، كما لا أرغب فى إنكار قيمة المسرحية باعتبارها احتجاجًا فاعلاً ومؤثراً على زمن حيان جازته أى أمة. لكنى أود -مع ذلك- أن أذكر النقاد بأن الدافع الأصلى وراء أحداث مسرحية **البوتقة** ليس متعلقًا بمبدأ أو فكرة ما وإنما يرتبط أساسًا بخبرة الرغبة الجنسية التى ترجمت بفعل المؤسسة الأبوية القهرية أولاً إلى سلوك إجرامى، ثم تحولت بعد ذلك إلى تمرد عام. وعلى الرغم من أن إحدى الصيغ الأولى للمسرحية توحى بوجود أسباب اجتماعية -اقتصادية أدت إلى هذه العداوات المجتمعية التى نجدها فى المسرحية إلا أن ميللر نفسه يقر بمركزية العامل الجنسى، والذى قرنه مراراً بأنماط السلوك الحسى الأنثوى، والتى تساوى النزعة البيوريتانية بينها وبين السلوك الشيطانى (٩) يستقرىء ميللر فى نصوص مجتمع "سالم"فعلا جنسيا كامنًا كما سيستخدم شهادته على هذا المجتمع باعتبارها تأكيداً وتوضيحًا لتيمة الجنس، سواء كان صريحًا أم خفيًا؛ لقد كان الشيطان نفسه... أن

يكون بمثابة رجل أسود فى مجتمع أبيض، وواقع الحال أن الشرارة الأولى التى أقنعت الجميع بأن المدينة واقعة تحت أسر الشيطان كانت عندما أجبرت الأمة السوداء تيتوبا Tituba على الاعتراف... بأن كل النساء اللاتى وقعن تحت سطوة السحر قد أغراهن وأوقع بهن رجل ساحر وكان الليل هو الوقت المناسب لإتيان السلوك غير المسيحى، وفى الليل يطوف الشيطان البيوت ويدفع الناس لإتيان فعل مستهجن مثل التقبيل... وفى ساحات القضاء كان يتم تشجيع الناس على الكلام بصراحة والتحدث عن مشاركتهم الفراش مع أشخاص لا يرتبطون معهم بعلاقة زواج...

وفى هذا يكمن الذنب...ذنب ممارسة الجنس المحرَّم.(١٠)

ولكى يؤكد ميللر هذا التأويل من جانبه يعمد إلى تحوير الملابسات التاريخية، فيقوم على سبيل المثال بجعل عمر أبيجايل ويليامز سبعة عشر عامًا بدلاً من أحد عشر، بينما يقلل عمر ماري وارين من عشرين عامًا إلى سبعة عشر، وذلك لكى يعبر عن الرغبة، ولكي يبرر الميل الجنسى؛ كذلك يرفع أعمال آل بوتنام إلى مرحلة منتصف العمر وذلك لكى ينفى أى احتمال لقيام الزوجين بالإنجاب؛ أيضًا يحذف ميللر أى إشارة إلى زوج تيتوبا وذلك لكى يبرز عزلتها، ومن ثم يؤكد على حاجاتها وميولها الحسية.

يسعى التصميم العام لمسرحية **البوتقة** إلى إبراز صيغتين مكتملتين ومتناقضتين للسلطة النسائية، وذلك بغرض اختبار مشروعيتهما باعتبارها تعبيراً أصيلاً عن الرغبة الجنسية. إن المنافسة الخارجية بين باعث الخيانة متجسداً فى تلك المجموعة التى توجه الاتهام وعلى رأسها أبيجايل ويليامز من جهة، وطاقة العناية والعطف متمثلة فى شخصيات ريبيكا نيرس، واليزابيث بروكتور–هذه المنافسة تؤثر على الخيارات التى يتخذها چون بروكتور فى طريقة إلى الاستشهاد. هذا التقسيم الأخلاقى النسقى يبرز بشكل واضح فى المسرحية. وهكذا نجد النساء الصغيرات (وهن واقعات تحت ضغط الطاقة الأيروطيقية الفوضوية) يدمرن الشخصيات الصالحة الملتزمة بواجباتها، وهي الشخصيات التى تضع قيداً وحجراً على الغريزة لصالح العائلة والمجتمع. إلا أنه

كلما تطورت المسرحية تهاوت الإطلاقية الميلودرامية بها تحت ضغط السلطة البيوريتانية التى تتشكك فى وجهتى النظر، ذلك لأن أى معرفة للرغبة هى بمثابة تعدٍ، وتجاوز. أما الفضيلة التى تتأسس عليها قرارات چون بروكتور فإنها تزداد غموضًا وتعقيداً وصعوبة.

ليس هناك شك فى أن شخصيات الفتيات -ومنها بيتى باريس، وروث بوتنام، وميرسى لويس، ومارى وارين، وعلى وجه الخصوص أبيجايل ويليامز- هى موضع شك ومصدر لخطر محتمل. إن حضورهم فى الغابة ومابنطوي عليه من طاقة جنسية يمثل خرقًا واضحًا للمعايير المجتمعية التى اصطلح عليها الجميع كما يمثل خرقًا للمعايير الخاصة المرتبطة بالسلوك الصحيح والذى يؤكد عليه نظام اجتماعى يحكمه الذكر، ويدعمه تصور دينى أبوى يخشى المرأة:

باريس : والآن انتبهى إلىَّ ياابنتي،إن عقابك سيحين وقته. لكني يجب أن أعرف الآن إن كنتم على إتصال بالأرواح التى فى الغابة.

أبيجايل : ولكننا لم نستدع أية أرواح...

باريس : ... لقد اكتشفت أن بيتي أصبح مركزاً لبعض الممارسات الشائنة، كذلك فعلتم الرجس فى الغابة.

أبيجايل : لقد كانت رياضة ياعمى.

باريس : {وهو يشير إلى بيتى} أتسمين ذلك رياضة؟... لقد رأيت يتتوبا وهي تلوح بذراعيها فوق النار عندما أقبلت عليكم. لماذ كانت تفعل ذلك؟ كما سمعت صياحًا وتمتمة بصوتها. وكانت تتلوى فوق النار مثل وحش أبكم!

أبيجايل : إنها دائمًا تغنى أغنية باربادوس، ونحن نتراقص.

باريس : لا يمكن لعينى أن تخطئ مارأته يا أبيجايل... لقد رأيت رداءً موضوعًا

على العشب.

أبيجايل : {ببراءة} رداء؟

باريس : {يجد صعوبة فى الاستطراد}. نعم رداء، وأحسب أنى رأيت شخصًا عاريًا يهرول عبر الأشجار!

أبيجايل : {بفزع}. لم يكن هناك شخصًا عاريًا. أنت مخطئ ياعمى!

باريس : {بغضب}. لقد رأيت ذلك! (١١)

وبما أن هذه الثقافة القهرية قد نعتت الرغبة باعتبارها أمراً غير طبيعى unnatural، فإنها بذلك تكون قد أدانت عملية بيولوجية سوية normal ومتأصلة باعتبارها سلوكًا منحرفًا واجراميًا بل الأسوأ من ذلك باعتبارها سلوكًا شريراً، وباعتبارها المبدأ الأساسى الذى يقوم عليه النظام الشيطانى. وهكذا فإن الرحلة إلى الغابات (والتى كانت بمثابة محاولة للتعامل مع والسيطرة على عواقب الميول الجنسية المبدئية) جعلت من هؤلاء الشابات خارجات عن القانون. وداخل إطار الفعل الدرامى للمسرحية تعبر أبيجايل الساقطة جنسيًا عن تحرير هذه الطاقة المروعة، والفائزة، والمقوضة لكل ثبات (١٢) :

بيتى : لقد شربت الدماء يا آبى! ولم تخبريه بذلك!... لقد تجرعت السحر لكى تقتلى زوجة چون بروكتور! لقد تجرعت السحر حتى تقتلى جودى بروكتور!

أبيجايل : {تضربها على وجهها}. اخرسى. إن عليك الآن أن تخرسى!.. والآن انتبهوا إلىّ جميعًا. لقد رقصنا. واستدعت تيتوبا أرواح أخوات روث بوتنام اللاتى كن قدمتن. هذا كل مافى الأمر. إذا نبست أى منكم ببنت شفة عن الأشياء الأخرى فسوف آتيكم فى ليلة حالكة مفزعه وأحاسبكم حسابًا ترتجف له أبدانكم. وأنتم تعرفون أن بإمكانى أن أفعل ذلك، فقد رأيت الهنود وهم يحطمون رأسى والدىّ على الوسادة بجانبى، وقد رأيت الدماء وهى تسفك

فـى الـمـسـا ء، وبإمـكـانى أن أجعـلـكم تتـمـنون لـو أن الـشـمـس لـم تغـرب أبداً (٢٣٨)

وهكذا تلتبس وضعية هؤلاء الفتيات باعتبارهن لسن محل ثقة، وبلا أمهات، وخادمات، وباعتبارهن إناث؛ ومن ثم فهن يتهمن بمحاولة إحراز قدر من السيطرة على هوياتهن المجتمعية، وذواتهن العاطفية، وكذلك بنيات السيادة الذكورية البيوريتانية التى حددت مكانتهن.

ولكى تحل هؤلاء الفتيات إشكال اللامشروعية المرتبط بوجودهن فى الجماعة يقمن فى البداية بالتعبير عن استنكارهن للمنبوذين اجتماعياً الذين اقترفوا تعديات لا يمكن التغطية عليها أو احتوائها بواسطة الآليات المؤسسية التى تحكم مجتمع سالم؛ ومن بين هؤلاء المنبوذين الأمة السوداء "تيتيوبا" الذى يعد شيطانها الشهوانى "رجل اللذة فى باربادوس"(٣١٣)؛ و"جودى أوزيورن" فى "العجوزة والفقيرة التى تنام فى الحفر وتستجدى الطعام والشراب"(٢٦٧)؛ و"سارة جود" التى تبدو ككومة من الخرق"(٣١٢)؛ وبريد چيت بيشوب "التى عاشت ثلاث سنوات مع بيشوب قبل الزواج منه"(٣١٦).

ويتمخض هذا الإشهار للمنبوذات من جانب الفتيات اللاتى يوجهن الاتهام عن صياغة مركز بديل يقوم على السلطة الأموية ويمثل مصدراً للمتاعب. وفى هذا الإطار تصبح الميول الجنسية لأبيجايل ذات فائدة عندما تعلن جهاراً، وتنتفى الحاجة إلى اخفائها:

أبيجايل : .... إنها تجئ إلىّ أثناء نومى، ودائمًا ماتجعلنى أحلم بالفسوق!... وأحيانًا أستيقظ وأجد نفسى واقفة بالباب المفتوح وأنا عارية تمامًا! وأنا دائمًا أسمعها تضحك فى منامى، كما أسمعها تغنى أغانى باربادوس التى تغوينى بها (٢٥٦-٢٥٧).

أيضًا تصبح ماري وارين ثورية على نحو غريب:

ماري وارين: {تشير إلى بروكتور بشكل هستيري وهي تخشاه}: اسمي. إنه يريد اسمي. إنه يقول لي "سوف أقتلك إذا ماشنقوا زوجتي! وعلينا الآن أن نذهب وندمر المحكمة"!... إنه يوقظني كل ليله وعينيه تبدوان مثل الجمر، كما أن مخالبه تنشب في رقبتي... (٣١٠)

حتى أولئك الذين تعرضوا للإدانة فقد حررتهم الاتهامات الموجهة إليهم، لأن ذلك منحهم الفرصة للتعبير عن إمكانيات كانت ستظل قيد القانون العام واللياقة:

تيتوبا: (تنفجر فجأة بالكلام) آه . كم من مرة أمرني بقتلك ياسيد باريس!

باريس: قتلي!

تيتوبا: (بغضب) لقد كان يقول إن السيد باريس يجب قتله. السيد باريس ليس رجلاً صالحًا، السيد باريس رجل سافل وغير محترم؛ وكان يأمرني بالنهوض من فراشي لكي أحز رقبتك! (فأخذوا جميعًا يشهقون) ولكني كنت أقوله "لا! أنا لا أكره هذا الرجل، ولا أريد أن أقتله."...وبعدها جاءني في ليلة عاصفة وقال "انتبهي إن لدى رجال بيض من أتباعي." (٢٥٨-٢٥٩).

عندما تنتبه أبيجايل إلى حيوية الرغبة الغرائزية المقوضة لكل قانون(وذلك بفعل علاقتها مع چون بروكتور)تدرك أن الوظيفة الوحيدة للفضيلة، والمسئولية والواجب-وكذلك مواضعات السلوك المحترم في المجتمع-هي إنكار السلطة اللاأخلاقية amoral * للطبيعة؛ كما تدرك أبيجايل أنه خلف كل فعل مضاجعة مشروع يقره

---

* يلزم التفرقة هنا بين مصطلحي اللا أخلاقي amoral وغير الأخلاقي immoral؛ فاللاأخلاقي هو الذي يتجاوز الأخلاق ولا يدخل في نطاقها، ومن ثم فالفعل اللاأخلاقي هو فعل حيادي لا يوصف بأنه خير أو شر، أي أنه فعل لا يخضع لأحكام القيمة أو الأحكام التقديرية وإنما يخضع لأحكام الواقع؛ أما غير الأخلاقي فهو يوجد داخل إطار الأخلاق ويخضع لأحكام القيمة وإن كان يستبدل بالقيم الأخلاقية السائدة والمتعارف عليها قيمًا أخرى بديلة. {المترجم}

المجتمع الأبوى (بغرض الإبقاء على وجوده المستمر) يكمن فعل جنسى متمرد، وثائر و مهدد:

أبيجايل: {والدموع فى عينيها} إنى أبحث عن چون بروكتور الذى انتزعنى من نومى، وبث المعرفة فى قلبى! لم أكن أعرف كم هذا الإدعاء الذى يقوم عليه مجتمع "سالم"، ولم أكن أعرف أن الدروس التى علمنى إياها النساء المسيحيات وأزواجهن الصالحون ليست إلا محض كذب، والآن تطلب منى أن أتنازل عن هذا النور الذى أضاء عينى؟ لن أفعل، لا أستطيع!·(٢٤١).

لقد حولت النزعة البيوريتانية هذه الميول الجنسية الخطرة إلى ممارسة السحر، وهى بذلك أقرت بوجودالخطر الكامن فى السلطة الأنثوية، ومن ثم استبعدت كل الساحرات المعروفات خارج الجماعة، وبذلك قد خلقت الثورة التى سعت إلى احتوائها.

دانفورث: ....هل سمعت بالثورة التى يتحدثون عنها بالمدينة؟

هيل : سيدى، إن اليتامى يجوبون البيوت؛ والناس تركوا ماشيتهم على الطرق، ورائحة الجثث المتعفنة فى كل مكان، ولا يعرف إنسان متى ستنتهى حياته عندما تطلق الزواني صرخاتهن -كل هذا يحدث وأنت تقول لى ماإذا كان أحد يتحدث عن الثورة؟ الأفضل لك ياسيدى أن تتساءل لماذا لم يحرقوا مقاطعتك حتى الآن! (٣١٨-٣١٩).

ومن خلال مناوءة الرجال والنساء الذين يحظون باحترام مجتمع سالم، تسعى النساء الصغيرات وعلى رأسهن أبيجايل (التى تملك المعرفة) إلى محو النفاق، ومعاقبة المنافقين، والانتقام من المجتمع الذى فرض عليهن الضعف والعجز. فعلى سبيل المثال تهاجم "ريبيكا نيرس" لأنها تبدو وكأنها قادرة على التحكم فى خصوبة الطبيعة {"أتظنين أن الله يجب ألا يجعلك تفقدين طفلاً أو حفيداً" (٢٤٥)} كذلك تتعرض اليزابيث بروكتور للهجوم ذلك لأن صلاحها يبدو أداة توظفها لإنكار الميول الحسية الكامنة فيها. إن إدانة المرأتين يتطلب منهما ضرورة إعادة تقييم القناعات التى

مثلت شرط وجودهما. إن ريبيكا التى لم تعرف أبداً المعاناة تتقبل الآن ألمها، وهى بذلك تقر بأنها لا تستطيع التحكم فى القوة الغامضة التى تنطوى عليها الطبيعة، ثم تذهب بعد ذلك فى طريق الاستشهاد. أما اليزابيث بروكتور فهي تعترف بأنها شريكة فى سقطة زوجها. {"لقد استقرأت قلبى طوال هذه الشهور الثلاثة ياچون...فوجدت لدى خطايا. إن اقتراف الزوج للزنا يتطلب وجود زوجة باردة" (٣٢٣)} تجد اليزابيث سعادتها فى الاقرار باشتراكها فى سلسلة من الخيانات المعقدة، إلا أن المفارقة هنا تكمن فى إعفاء اليزابيث وعدم معاقبتها ونجاتها لأنها حامل وهو مايؤكد خصوبتها الجنسية التى كانت قد أنكرتها على نفسها.

فى عالم تشظى بفعل النتائج الراديكالية التى تمخض عنها نبذ واستنكار قوة النساء، وهو مايتضح فى إنكار قوة الطبيعة، وتجريم الرغبة -فى هذا العالم يجب على چون بروكتور (ذلك البطل المتشكك والمنقسم فى ذاته، والذى تتسم علاقته بالنظام البيوريتانى الأبوى بالغموض) أن يكتشف ماهية الفعل الأخلاقى الصحيح ثم يتخذ خياره بالسلوك الصحيح [١٣] وحتى يتأتى له ذلك لا يجب عليه فقط قبول القوة الثائرة التى ينطوى عليها الباعث الجنسى، ولكنه يجب أن يعلن جهاراً مسئوليته عن العواقب الاجتماعية المدمرة لسلوكه الشخصى غير المشروع (وإن كان عليه أن يعلن ذلك بنفس لغة الإدانة البلاغية التى تستخدمها الثقافة السائدة والمسيطرة -وهى اللغة الوحيدة التى يملكها):

بروكتور: كيف تسمى السماء! عاهرة ! عاهرة !

دانفورث: سوف تثبت أنت لنا ذلك، فهذا لن يمر !

بروكتور: {يرتعش وهو يجد حياته تتهاوى أمامه} لقد عرفتها ياسيدى. أجل عرفتها.

دانفورث: أنت - أنت زانى !... ولكن متى حدث ذلك وأين؟

بروكتور: (صوته يوشك أن ينشرخ، ويبدو خزيه عظيمًا). فى المكان الملائم، حيث

تنام بهائمى. فى آخر ليلة من ليالى سرورى منذ مايقرب من ثمانى شهور. لقد اعتادت أن تخدمنى فى بيتى ياسيدى... وكانت تظن أن بإمكانها الرقص معى فوق قبر زوجتى، وقد كان من الممكن أن يحدث ذلك. فقد كنت ميالاً إليها. فليساعدنى الله، لقد زنيت (٣٠٤-٣٠٥)

وهكذا أصبح المواطن الذى يحظى باحترام الجميع آثمًا، وباعتباره ممثلاً للضمير الشخصى والجمعى فإنه يقر بحتمية وجود الرغبة.

ولأن اعتراف زوجته بإنكار الغريزة يجعلها شريكًا مدانًا فى فعل الزنا، يدرك چون بروكتور من خلال ذلك أن الصلاح ليس مطلقًا وليس واحديًا، ولا يتنافى مع خرق السلوك المعيارى المشروط ثقافيًا:

اليزابيث: إنك تحمل خطاياى على عاتقك ياچون

بروكتور: (بألم شديد) لا إننى أحمل فقط خطاياى!

اليزابيث: چون لقد عددت نفسى بسيطة ومسكينة للغاية، ولم أكن أعرف الحب الصادق. فعندما كنت أقبلك كان الارتياب يملأنى، لم أكن أعرف التعبير عن حبي. لقد جعلت من بيتى مكانًا باردًا!.. لكن لا تجعل أحداً يحكم عليك. لا يوجد قاضٍ تحت السماء أعلى مقامًا من برروكتور! سامحنى، سامحنى ياچون-إنى لم أعرف مثل هذا الصلاح فى العالم! (٣٢٣)

فى النهاية يعى بروكتور -بشكل لا يخلو من مفارقة- أن ثمن النجاة قد لا يأتى بالنتيجة التى تساوى قيمته. فهو يعترف بأخطائه الجنسية الخارجة عن النظام ولكنه يرفض توجيه الاتهام للمبدأ الأنثوى -متمثلاً فى جودى نيرس، ومارى إيستى، ومارثا كورى- أو على الأقل التجسيد الأموى لهذا المبدأ، كما أنه لن يسمح بأن يستخدم اعترافه بغرض تبديد جرائم هؤلاء، فهو يقول: "أنتم لن تستخدمونى!.. سوف أشهر بهن جميعًا إذا وصل ذلك إلى الكنيسة، وحينئذ سيشنقن فى صمت"(٣٢٧). وهكذا

يدعم بروكتور ويؤكد على ذكورته وهويته واسمه، ويستخدم ذلك فى صياغة تصور ما للسلطة الأنثوية.

وبينما يذهب چون بروكتور فى طريق الاستشهاد يتأكد البناء الميلودرامى لمسرحية **البوتقة**، وإن كان المحتوى النصى للمسرحية يخفف من لذتنا التى ترجع إلى انتصار المبدأ الأنثوى، وإن حدث ذلك بقدر من الوضوح الغريب. وفى نهاية الأمر وبغض النظر عن الشكل البطولى الذى مات به بروكتور، فإن هذا الذكر الزانى والمتعدى يعاقب بشكل غاية فى القسوة. أما النساء الفاعلات جنسيًا فالحياة والانتصار من نصيبهن، إذ تنجو كل من أبيجايل ويليامز ومارى لويس. أما اليزابيث بروكتور المخلصة والتى تؤدي كذبتها الوحيدة إلى إدانة زوجها (وإن كانت تهدف من هذا الكذب الحفاظ على سمعتها وسمعة زوجها) فإن ما ينجيها فى النهاية هو حملها، والذى يمثل علاقة واضحة على مصدر السلطة والقوة الأنثويين.

-٢-

إذا كان استكناه ميلر لأيديولوچيا السلطة الأنثوية المشروطة ذكوريًا والمتناقضة قد فرضته متطلبات الخصوصية التاريخية فى مسرحية **البوتقة** فإن مسرحية **مشهد من الجسر** فى كل من صيغتيها (صيغة الفصل الواحد، وصيغة الفصلين) تسعى إلى تقديم طرح درامي للسلطة البدائية الغاشمة المتمثلة فى صلة الدم والرغبة فى الارتباط مع النمط الأصلى الأنثوى كما يتجلى فى خصوصية التجمعات الإيطالية المتواجدة فى "ريدهوك" و "بروكلين"، تلك الخصوصية التى تبدو فى الشكل القبلى القديم لهذه التجمعات. يصف ميلر بدايات تشكل المسرحية قائلاً:

> *كما ترى فالقصة قديمة للغاية. وعندما سمعتها للمرة الأولى لم أدرك أنها القصة القديمة ذاتها، ولكن عندما بدأت أرويها بضع مرات لأولئك الذين كانوا يسكنون بالقرب من المرافئ حيث كنت أعيش اتضح لى أن*

هذه القصة فى تفصيلاتها لا تختلف كثيراً عن قصة البنت أو بنت الأخت اليتيمة التى لا ترتبط بصلة دم وثيقة مع أولئك الذين تسكن معهم فى بيت واحد، وهذا البنت تمثل إصبع ديناميت داخل البيت؛ والقصة دائمًا ماتنتهى نهاية سيئة، حيث يقترف أحد الأفراد فعل الخيانة، والتى تعتبر بمثابة خيانة للجماعة بشكل أو بآخر. لقد كان لهذه القصة صدى أسطورى بالنسبة لى. كما أني لم أشعر أننى أختلق شيئًا جديداً، وإنما فقط كنت أسجل شيئا قديما ورائعا.. وكان راف فالوني Raf Vallone قد طاف إيطاليا بهذه القصة ثلاث مرات وخصوصًا فى المدن الإيطالية الجنوبية الصغيرة-كما كان يخبرنى- وكان الناس يتجاوبون معها كما لوكانت طقسًا." (١٤)

على النقيض من مسرحية **البوتقة** التى يتجلى فيها وعيًا ذاتيًا واضحًا يتمثل فى شخصية ذلك البيوريتانى الذى "لا ينفعل شعوريًا فقط، ولكنه يحيل هذه المشاعر إلى مفاهيم وشفرات وأفكار لها أهميتها الاجتماعية والأخلاقية" (١٥) -على النقيض من ذلك تستدعى مسرحية **مشهد من الجسر** كل ماهو غامض وخفى ومستعص على الإيضاح. إن آلفييرى ذلك المحامى الراوى الذى عليه التوفيق بين المتطلبات المتصارعة التى يفرضها كل من قانون الطبيعة الأموية، وقواعد القبيلة، ونظم الشرعية التى تفرضها الحضارة-يعلق آلفييري على الطاقة الفوضوية التى تنطوى عليها التعريفات القديمة للباعث الجنسى قائلاً:

ومع ذلك فكل بضع سنوات تأتينى قضية، وفى حين يحكى لي أطرافها عن المشكلة ينطلق الهواء الطازج داخل مكتبي مختلطا برائحة البحر الخضراء، فيتطاير الغبار الذى يحمله هذا الهواء تطرأ على ذهني فكرة أنه فى أحد سنوات حكم قيصر فى كالابريا أو على تلال سيراكيوز قد يكون هناك محام آخر -فى ملابس مختلفة تمامًا- جالس وهو يستمع إلى الشكوى ذاتها وهو عاجز مثلى، ويراقب المشكلة وهي تأخذ مسارها الدموى. (٣٧٩)

ويبدو فى واقع الأمر أن بناء هذا العمل -متمثلاً فى ذلك التوازن الحادث بين القالب الكلاسيكى الجامد للمسرحية وفورة رغبة الفسوق والخيانة"(١٦) - فضلاً عن البلاغة التأويلية البادية فى رؤية آلفييرى، كل هذا يمكن أن يحتوى خضم الغريزة والعاطفة اللذين يبدو أنهما يؤديان إلى مصير محتوم.

فى الصيغة الأولى لمسرحية **مشهد من الجسر** يتخذ اهتمام إدى كاربون الجنسى بابنة أخته هيئة "العاطفة الأسطورية المفزعة التى رغم اعتراضها لمصلحة الفرد الذاتية، إلا أنها توجد هناك رغم كل أنواع التحذير، ورغم تحطيمها للمعتقدات الأخلاقية للفرد، وهذه العاطفة تأخذ مجالها وتعظم سلطتها على الفرد حتى تقضى عليه". (١٧) ويمنح المؤلف المسرحى جمهوره هذا فضلاً عن بطله "سلسلة متواصلة من الأفعال التى تخلق دائرة مغلقة سابقة على أى تأويل"(٤٧-٤٨). ولا يبذل المؤلف هنا أى جهد لتفسير التركيبة النفسية لإدى، كما لا نجد أى جهد لطرح سياق يبرر سلوكه الجنسى المتمرد والمنكر لطبيعة الحياة، كذلك لا يقوم المؤلف المسرحى إطاراً مسرحياً يؤطره "الطرح التقليدى الذى يفسر أزمة إدى فى مسارها الواضح الصريح."(١٨) إن الشخصيات هنا "تتواجد فقط فى ضوء فعلها... لأن هذه الشخصيات هى نوع من البشر الذين عندما يكفون عن الفعل يفتقدون أية دلالة جديدة كبشر."(١٩)

بغض النظر عن حقيقة أن الغواية الأنثوية والأموية يشكلان عنصران جوهريان فى عملية تجسيد قصة "إدى" فإن النساء يشاركن فى الأحداث بشكل إلحاقى. تكاد كاثرين تمثل الباعث الضرورى على استثارة الرغبة، وحقيقة أنها ابنة أخت إدى تمثل ضرورة بنائية بالنسبة للمأساة، إلا أن ميللر يجعل منها ضرورة ستاتيكية. من بين النقائص التى تعترى هذه الصيغة الأولية للمسرحية. إن كاثرين تبدو على درجة كبيرة من المعرفة والقوة لا تتفق مع قبولها لدورها السلبى باعتبارها مصدر غير واعٍ للإثارة. ومن جهة أخرى تبدو شخصية بياتريس غير مقنعة إذ تبدو زوجة ساذجة وغير فاعلة، وهذا التصور التبسيطى لشخصية بياتريس والذى تفرضه الحتمية الدرامية التى يصر عليها المؤلف-لا يلقى الضوء على المسار الثابت الذى تسير فيه شخصية إدى فى

اتجاهها إلى الدمار، كما أن هذه الشخصية لا تعترض حتى هذا المسار. لقد رأى ميللر أن القصة هى قصة إدى وحده، وأن "اهتمامنا بالقصة يستلزم اهتمامنا بالرجل".[٢٠]

أما الصيغة ذات الفصلين، أو المسرحية كما نعرفها حاليًا فهى تنبع من وعى الكاتب بأن استبعاد الروح المجتمعية العامة التى يوجد "إدى كاربون" داخلها إنما يجرد البطل من إنسانيته وإن كان ذلك يعلى من مرتبته ويمنحه سلطة أسطورية مفترضة:

> *لا يمكن فهم عقلية إدى كاربون بمعزل عن علاقته بجيرانه، وزملائه فى العمل، وسياقه الاجتماعى؛ فتقديره لذاته يتوقف على تقدير هؤلاء له، كما أن قيمته تكمن بشكل كبير فى ولائه للشفرة الخاصة بثقافته.*
>
> *بكلمات أخرى فإننا حالما نضع إدى داخل سياقه الاجتماعى وبين ناسه تنتفى المشاعر الأسطورية التى تثيرها فينا القصة، ويصبح إدي أكثر إنسانية، وتنتفى سمته كشخصية نمطية، أو قوة ما.*[٢١]

وحالما يعيد ميللر صياغة شخصية إدي ليس باعتباره ظاهرة، وإنما باعتباره فرداً يتحدد وجوده من خلال الأيديولوچيات الاجتماعية والثقافية والتى قد تكون متجذرة فى إحساس قبلى tribal مجتمعى قديم يظهر فى علاقات متوترة تعبر عن أنماط أصلية archetypal- حالما يفعل ميللر ذلك فإنه يعيد أيضًا صياغة الحضور الأنثوى باعتباره أداة دالة تدفع الفعل الدرامى للمسرحية. ومن ثم يقدم لنا ميللر "وجهات النظر المستقلة والخاصة بزوجته وابنة أخته" والتى لم تعد مجرد أصوات كونترابنطية بكماء تصاحب "المارش" الذى يضعه إدى فى مسيرته"، ولكن وجهة نظر كل منهما أصبحت بمثابة قوى متورطة تدفع إدي إلى الأمام، أو تشده إلى الخلف، وتصيغ -جزئيًا- مجمل الكارثة التى تحل به" (٥١). الأهم من ذلك أن ميللر أدرك الطرائف التى تعمل بها الميول الجنسية خلال شخصيات وأحداث المسرحية، وطرح التصور الدرامى لهذه السلطة الجنسية الخطيرة، والتى لا يمكن التنبؤ بمسارها، وذلك بأن وضعها فى إطار الإمكانات المتناقضة التى ينطوى عليها المبدأ الأنثوى. ومن

خلال تجسيد ميللر للطاقات الثورية التى تنطوى عليها الأمومة المتمثلة فى براءة كاثرين المدمرة، وأمومة بياتريس التى تملك المعرفة، استعاد مركزية السلطة النسائية داخل الإطار الأسطورى الذى تكشف عنه مسرحية **مشهد من الجسر.**

وإذا ماأخذنا براءة شخصية كاثرين فى الاعتبار فإن حيويتها الإيروطيقية تصبح عنصراً غير واعٍ فى شخصيتها. إلا أن البراءة مكلفة فى هذه المسرحية. وعلى اعتبار أن ميللر يحدد هذه النزعة الحسية باعتبارها كامنة، وباعتبارها مكونًا متأصلاً فى الذات الأنثوية، ومن ثم فهي مجاوزة لكل وعى، فإن كاثرين تتحرر ليس فقط من عواقب هذه النزعة وإنما تتحرر أيضًا من ذنوبها. وتتضح عدم كفاية هذه الصيغة وعدم قدرتها على الاقناع إذا ماتقبلنا محاولة بياتريس الأخيرة لفرض تفسير جمعى:

كاثرين:.. إن مكانه سلة المهملات!

بياتريس: {موجهة كلامها إلى كاثرين}. إذن فسلة المهملات هى مكاننا جميعًا، أنت وأنا أيضًا... ومهما حدث فنحن جميعًا شركاء فيه، وإياك أن تنسي ذلك ياكاثرين.(٤٣٦)

وعلى الرغم من أنها تبلغ من العمر سبعة عشر عامًا (وهى المرحلة العمرية ذاتها التى ظهر فيها النضوج الجنسى لفتيات "سالم" المشاغبات) فهى تظل طفلة بالنسبة لكل من بياتريس وإدى، وذلك على الرغم من عدم رضاء بياتريس المتزايد عن هذه الصفة، التى يصر عليها إدى بشكل مُلح، بل قصرى أيضًا. وتتأكد عملية تصوير كاثرين فى هيئة الطفلة (وهى وسيلة الهدف منها تجاهل النضج الجنسى لكاثرين، وإيقاف هذا النضج، وإبطال مفعوله) من خلال استخدام "إدى" المتكرر لكلمة العذراء مريم" madonna ليصف بها سذاجة كاثرين وبساطتها {"إنك تشبهين العذراء بشعرك المصفف بهذا الشكل، ألا تعلمين ذلك؟ إنك تشبهين العذراء فى أسلوبك. هل تريدين الذهاب إلى العمل أيتها العذراء؟" (٣٨٦)} ومن ثم يسيطر على إيروطيقيتها، من خلال وضعها وقولبتها داخل هذا الإطار الدينى. ولأن حاجات إدي

ومخاوفه دفعت به إلى تشجيع الطفولة فى كاثرين، فهي تبدو عاجزة عن إدراك الجانب الأنثوى فى عواطفها وقدرتها على الغواية، وهو مايؤدى إلى التباس أفعال الابنة، والزوجة والعاشق، وإن كان إدى قادراً على إدراك غياب هذه الجوانب الأنثوية فى علاقة كاثرين برودولفو:

كاثرين: هل تحب السكر؟

بياتريس: السكر؟ نعم! أحبه جداً.

يقف إدى مراقبًا إياها وهى تضع السكر فى الفنجان فى حين بدى وجهه متهدجًا من الاضطراب.. (٣٩٧)

إن بياتريس هى الوحيدة (بما تملكه من وعى زاده حدة خبرتها وحرمانها الجنسى) القادرة على أن تفسر وتوضح لكاثرين ماتملكه من قوة متفجرة تعبر عن نمط أصلى archetypal:

بياتريس: ...يجب أن تكونى ذاتك، فلا زلت تظنين نفسك طفلة صغيرة ياعزيزتى...

كاثرين: نعم، ولكن كيف يمكننى أن أفعل ذلك؟ فهو يظننى طفلة.

بياتريس: لأنك نفسك تظنين ذلك. لقد أخبرتك أكثر من خمسين مرة أنك لا يمكنك أن تسلكى بالطريقة التى تسلكين بها ، فأنت لا زلت تتجولين فى البيت أمامه وأنت مرتدية سروالك.

كاثرين: نعم لقد نسيت.

بياتريس: لا يمكنك أن تفعلى ذلك. كما لا يمكنك أن تجلسى على حافة حوض الاستحمام تتحدثين إليه فى حين يحلق هو ذقنه وهو بملابسه الداخلية، فإذا تصرفت كطفلة سيعاملك كطفلة. أيضًا فعندما يرجع إلى البيت ترمين بنفسك

فى حضنه كما لو كنت بعد فى الثانية عشرة.

كاثرين: حسنًا، إننى أحب أن أراه، وعندما أراه أفرح، لذا-

بياتريس: اسمعى، أنا لا أخبرك بما يجب أن تفعليه ياعزيزتى، لكن-

كاثرين: لا، بإمكانك أن تخبرينى بياتريس، فقد اختلط على الأمر. هل ترين. انه يبدو حزينًا جداً وهذا يؤلمنى.

بياتريس: حسنًا، اسمعى ياكاتى. إن كنت تتألمين كثيراً، فأنت ستقضين على امرأة عجوز فى هذا المكان هذا ماأخبرك إياه، ولست أمزح. وقد حاولت أن أخبرك بذلك مرتين فى العام الماضى. ولهذا السبب كنت سعيدة للغاية بأنك ستخرجين للعمل، فهذا كان سيجعلك أقل تواجداً هنا كما كان سيجعلك أكثر اعتماداً على ذاتك. إننى أعنى ما أقوله. أنه لأمر رائع أن يكون هناك عائلة يحب أفرادها بعضهم البعض، ولكنك أصبحت الآن امرأة ناضجة، وأنت تسكنين البيت نفسه مع رجل ناضج، ولذا عليك أن تسلكى بشكل مختلف الآن، أليس كذلك؟... إن الأمر ليس متوقفًا عليه فقط ياكاتى، هل تفهمين قصدى؟ (٤٠٥)"

وهكذا يستيقظ وعى كاثرين على متطلبات الرغبة والتى قد تؤدى إلى الخيانة، ويستمر هذا الإدراك منها عندما تصبح واعية بعواطفها، التى يستثيرها رجل مقبول تصادق عليها الجماعة بموجب المواضعات التى تحجم البواعث الجنسية. هذا التحرير الغريزى لعواطفها يجعلها تعبر عن الالتباس المزعج الذى يكتنف علاقتها بـ"إدى"، وفى تعبيرها عن ذلك تؤكد ذلك الالتباس والغموض من خلال تغييم الفواصل بين الأم والزوجة والعاشق:

كاثرين : ...لقد عشت هنا طوال حياتى... وكنت كل يوم أراه عندما يغادر المنزل فى الصباح وعندما يعود بالمساء. أتظنينه أمراً سهلاً أن تذهبى إلى رجل

وتقولى له أنه لم يعد يمثل شيئًا بالنسبة لك؟..أنا لست طفلة، بل أعرف أكثر مما يظن الناس فى... إننى أستطيع أن استشعر خبرته من مسافة بعيدة، وأدرك أنه بحاجة إلى الحديث مع شخص هادئ لطيف... كما يمكننى أن أعرف متى يشعر بالجوع، ومتى يريد البيرة حتى قبل أن يقول ذلك. كما أعرف متى تؤلمه قدميه. إن ماأعنيه أنى أعرفه جيداً، والآن من المفترض أن أعطيه ظهرى وأعامله مثل الغريب. لا أعرف لماذا علىّ أن أفعل ذلك.

رودولفو: كاثرين. إذ أخذت فى يدى طائراً صغيراً، ثم أخذ هذا الطائر ينمو، ورغب فى نهاية الأمر أن يطير، ولكنى لا أدعه يفلت من يدى لأنى أحبه كثيراً، فهل هذا التصرف صحيح منى؟ أنا لم أقل أنك يجب أن تكرهيه، ولكنك يجب أن تذهبى على أية حال، أليس كذلك؟ (٤٢٠-٤٢١).

ولكن على مايبدو من حديث كاثرين حول الاكتشاف فإنها لا تحل هذه التناقضات والتوترات حتى يقوم إدى بهدم الأنساق المعيارية للسلوك الجنسى المألوف من خلال الخيانة والفسوق. إلا أن حلها لهذه التوترات لا يغير كثيراً مسار الفعل الدرامى المحدد. إنها باعتبارها امرأة تعد بمثابة صورة ايروطيقية، ومن ثم فإن تأثيرها يأتى مفعوله بمعزل عن أى اختيار شخصى، ولذا فهى ليست بقادرة على تغيير أو تشذيب استجابات إدى؛ وهكذا فإن السلطة الجنسية الأنثوية التى لا مناص منها تدفع إدى كاربون إلى حتفه.

إذا كانت كاثرين البالغة تجسد البراءة التى يمكن أن تقتل عن دون قصد، فإن بياتريس الناضجة تمثل صورة للأم التى تعبر عن نمط أصلى، كما تمثل الآلهة العظيمة التى تعرف؛ بل لعلها أيضًا تمثل الظلمة فضلاً عن النور الذى ينطوى على طاقة فدائية، إن شخصية بياتريس هى مصدر اعتقاد ميللر فى حتمية تجاور الخيانة والسعادة.

ولأن بياتريس على دراية بالتناقضات المضطربة التى تستثير الرغبة الجنسية، ولأنها تعى ماتنطوى عليه هذه الرغبة من قوة مهددة فهى تسعي إلى السيطرة على هذه القوة الثائرة والمتمردة كما تسعى إلى احتواء العلاقات المعقدة بين ابنة الأخت والزوج، وأبناء العمومة من المهاجرين وإن كانت بياتريس قد فشلت فى ذلك، فهذا ليس مرجعه افتقارها إلى إدراك قدرتها على النجاح، أو أنها غير واعية باستقلالية النزعات الأيروطيقية، ولكنها تدرك أيضًا أنها كامرأة تمثل مصدراً لا مفر منه لهذه الطاقات المتناقضة التى تتمخض عن الفعل المأساوى فى نهاية الأمر.

إن أمومة بياتريس تملى عليها أن تحذر كاثرين من العواقب الخطيرة التى تترتب على قناعتها بأنها لا زالت طفلة، وإن كانت بياتريس تعلم أن نقدها هذا قد يشوه ويفسر على أنه غيرة جنسية، لاسيما أن كاثرين غير واعية بالطاقة الأيروطيقية التى تملكها:

بياتريس: ...{تمسك بيد كاثرين، وبابتسامة متوترة تقول لها:} هل تعتقدين أننى أغار منك ياعزيزتى؟

كاثرين: لا! إنها المرة الأولى التى تطرأ فيها مثل هذه الفكرة على ذهنى.

بياتريس: {بابتسامة هادئة وحزينة} حسنًا، كان يجدر بك أن تفكري فى ذلك من قبل ... ولكنى فى واقع الحال لا أغار منك. (٤٠٦)

وتسعى بياتريس إلى مواجهة المشكلة الخاصة بانسحاب ادى جسديًا منها:

بياتريس: متى سأكون زوجة مرة أخرى ياإدى؟

إدى: لم أعد أشعر بارتياح. إنهم يزعجوننى منذ جاءوا.

بياتريس: إنك لم تشعر بارتياح طوال ثلاثة شهور، وهم لم يحضروا إلا منذ أسبوعين. إنها ثلاثة شهور ياإدى.

إدى : لا أعرف يابياتريس. لا أود الحديث عن ذلك.

بياتريس: ماذا بك ياإدى، ألم تعد تحبنى؟

إدى : ماذا تقصدين بأنى لم أعد أحبك؟ لقد قلت أنى لا أشعر بارتياح؛ هذا كل مافى الأمر.

بياتريس: حسنًا، أخبرنى، هل أخطأت فى شئ ما؟ تحدث معى.

إدى : (سكون) لا أستطيع. لا أستطيع التفكير فى ذلك.

بياتريس: حسنًا. أخبرنى ما الأمر؟

إدى : ليس لدى ماأقوله بخصوص ذلك! (٣٩٩) (٢٣)

إلا أن غضب بياتريس المكبوت نتيجة افتقادها للتحقق الجنسى يجعل المواجهة غير مجدية كما يبرز حالة الأنقسام الداخلى الذى يعانى منه إدى، ويدفعه إلى الصمت بل يدمر علاقاته وولاءاته الخاصة والعامة.

ويبدو أن بياتريس تتقبل ذلك الشكل من الزواج التقليدى الذى ينكر الرافد الجنسى للسلطة النسائية، إلا أن هذا التقبل من جانب بياتريس يراه إدى مؤقتًا بل مخيفًا ذلك أن كل رأى تطرحه بياتريس وكل قول يعبر عن عدم رضائها هو بمثابة تحدٍ للسلطة الأبوية والهوية الذكورية بشروطها المتغيرة وغير الثابتة:

إدى : لقد كنت مختلفة بياتريس. لقد كان لك أسلوب مختلف تمامًا.

بياتريس: أنا لست مختلفة.

إدى : أنت لم تعتادى تصيد أخطائى طوال الوقت، ففى العامين الماضيين كنت آتى إلى المنزل وأنا لا أعرف ماذا سيصيبنى، لقد أصبح البيت بمثابة ساحة

تصويب، وأصبحت أنا الطائر الذى يصوب عليه.

بياتريس: حسنًا. حسنًا.

إدى : لا تقولى لى حسنًا، حسنًا؛ فأنا أصدقك القول، من المفترض فى الزوجة أن تصدق زوجها. (٤٢٦-٤٢٧).

وكما تشير حالة چون بروكتور، فإن حالة إدى كاربون فى مسرحية **مشهد من الجسر** وما يؤول إليه حاله من دمار إنما تشير أيضًا إلى أن تلك الرغبة الثائرة، والغامضة التى يفيض بها الحضور الأنثوى هى تلك التى تقوض وتحطم مبدأ الذكر. لقد عاش إدى "رجلاً صالحًا" فى حياة صعبة وشاقة"(٣٩٠)، كما عاش حياة واضحة داخل حدود جلية لا لبس فيها، وداخل أطر الأدوار التى فرضها النظام الأبوى. إنه يعرف مامعنى الزوجة، والعم/الأب، ومعنى الرجل. ولكن عندما "تسللت العاطفة إلى جسده مثل الغريب" (٤٠٦)، فإن هذا الإطار المحكم والدقيق الذى يسيطر على معرفته وعلى خبراته يتفسخ. إلا أنه كلما ازدادت رغبة إدى الجنسية قوة وثورة، كلما أصبح فى حاجة ماسة إلى الإبقاء على الحدود التى تؤطر حياته، وكلما سعى إلى الإبقاء على هذه الحدود كلما أصبح عاجزاً عن فعل ذلك.

يحاول إدى إنكار الحقائق المفزعة التى تحاول بياتريس مواجهته بها، ويلاحظ أن بياتريس هنا تتحول من الزوجة الهادئة إلى زوجة سليطة اللسان وجريئة:

بياتريس: ...ما الذى يعنيه ذلك؟ انصت إلىَّ ياإدى. من ذا الذى يمكن أن يمنحك اسمك؟...حتى إذا قبَّل ماركو يديك وركع على ركبتيه، فما الذى لديه ليعطيك؟ ليس هذا ماتريده.

إدى : لا تزعجينى.

بياتريس: أنت تريد شيئًا آخر ياإدى، ولكن لا يمكنك أن تستحوذ عليها!...

إدى : {وقد أصابته الصدمه، وتملكه الفزع، وهو يضم قبضتيه} بياتريس!

بياتريس: {وهى تصرخ وتبكى} ليست الحقيقة فى مثل سوء صلة الدم يا إدى! إنى أصدقك القول -قل لها ودائمًا للأبد.

إدى : {وهو يصرخ بألم} أهذا ماتظنينه فى -أن تطرأ هذه الأفكار على ذهنى؟ {يمسك رأسه بقبضتيه كما لوكانت رأسه ستنفجر}. (٤٣٧-٤٣٨)

من الواضح هنا أن إدى يتحتم عليه إنكار حقيقة بلوغ كاثرين، كما ينكر أيضًا نضجها الجنسى كما تجسده فكرة زواجها. كذلك يتحتم على إدى التقليل من ذكورة رودولفو، وذلك من خلال الإشارة إلى ملامحه مثل شعره الأشقر (الذى يعزى إلى النتائج الجنسية لغزو الدانماركيين لصقلية)، وصوته الذى هو من طبقة التينور، وقدرته على الطهى والحياكة، وعدم كفاءته كملاكم؛ كل هذه الملامح يستخدمها إدى كدوال تشير إلى شذوذ رودولفو {"إنى أقول لك أن هذا الفتى ليس مناسبًا، وأنت تقولين لى أنه مناسب" (٤٢٧)}، وهو يهدف من هذا كله إلى اختزال قدرة رودولفو على إثارة الرغبة فى كاثرين. إلا أن هذا المسخ والتشويه الذى يحدثه إدى فى شخصية رودولفو له عواقبه الخطرة، فإن كان رودولفو قد تم تأنيثه فى أعين كاثرين، ومع ذلك لا زال قادراً على إثارة رغبتها، إذن فذكورة إدي تصبح موضع إشكال. وبعد أن يقوض إدي العلاقات الشخصية، ويدمر النظام السائد تؤدى به هذه الرغبة الغامضة والخارجة عن كل قانون فى نهاية الأمر إلى تدمير الذات من خلال فعل خيانة الجماعة.

وعلى الرغم من أن اللحظات الختامية فى المسرحية تقدم لنا صورة من صور المصالحة والغبطة، وهو مايظهر فى هذا المشهد:

إدى : إذن لماذا ؟ -آه يابياتريس.

بياتريس: نعم.نعم!

إدى : بياتريس عزيزتى!

يموت إدي في ذراعيها وتغطيه بياتريس بجسدها. (٤٣٩)

على الرغم من هذه المصالحة، فإن الخيانة التى تمخضت عنها الصورة الأنثوية الأصلية التى اكتنفت حياة إدي كاربون (وما انطوت عليه هذه الصورة من صراع غريزى ثائر) -هذه الخيانة لا تنتفى أو تتلاشى.

تنتهى مسرحية **مشهد من الجسر** مثلها مثل مسرحية **البوتقة** بصيغة مطلقة أحادية تخفى وراءها نبرة عدم اتساق مع ماتؤول إليه المسرحية.ولكن إن كانت مسرحية **البوتقة** تحرز تأثيرها من خلال وعى شخصياتها بذواتهم وبثقافتهم، فإن مسرحية **مشهد من الجسر** تقدم طرحًا دراميًا لقصة تقوم أساسًا على الافتقار إلى الوعى والعجز. إن ميللر فى واقع الحال يؤكد من خلال لغة المسرحية وبنائها أن إدي غمرته قوة لم يكن قادراً على فهمها كما لم يكن قادراً على التحكم فيها، كما أراد أن يؤكد على أن كاثرين لا يمكن أن تتحمل مسئولية تلك القوة الايروطيقية الملازمة لهويتها، والتى تمثل ملمحًا محدداً لفكرة الأنوثة ذاتها كذلك أكد ميللر على أن بياتريس ترى وتعى مايحدث ولكنها عاجزة عن التدخل لإيقاف مسار الأحداث. إلا أن بياتريس ذاتها تؤكد على أن الجميع شركاء فى صياغة الوضع الذى دفع "إدى" إلى الخيانة. إلا أن هذا الذنب الجماعى لا يمثل استجابة مناسبة لا سيما أن الوعى والمسئولية غائبان، ومن ثم يمكن القول بأنه لا توجد سلطة يمكنها تفسير تلك الالتباسات الكامنة فى المواضعات الأسطورية الخاصة بمسرحية **مشهد من الجسر**، وهذه هى القضية المحورية ذاتها التى تمثل الشاغل الأساسى للفعل الدرامى فى مسرحية **بعد الخريف**.

-٣-

خلافًا مع الخط التاريخى الذى يميز مسرحية **البوتقة**، والجو الاثنى القبلى الذى يخيم على **مشهد من الجسر** واللذان (أى الخط التاريخى والجو القبلى) يمثلان القوى التى تشكل التجسيدات الدرامية للسلطة الأموية، والرغبة الأنثوية -خلافًا مع ذلك

فإن مسرحية **بعد الخريف** تعتمد على خصوصية عنصر السيرة الذاتية. يحاول كونتين فى هذه المسرحية فهم ولعله يحاول أيضًا السيطرة على البراءة المدمرة، والخيانة المحتومة، وإمكانية وجود سعادة تنطوى على طاقة المصالحة التى تتمخض عنها السلطة الأنثوية فى أنماطها المختلفة وعلى الرغم من أن ميللر يبدو واعيًا بالأنماط الأصلية التى تتحكم فى، والتى تجسد البواعث المقوضة لكل قانون والتى تفرضها السلطة الأنثوية، كما سيستخدم هذه الأنساق الأسطورية باعتبارها محددات بنائية للاعتراف الذى يروى على لسان البطل، على الرغم من ذلك فإن مسرحية **بعد الخريف** تظل تجسيداً مضطربًا (وباعثًا على الاضطراب) لسيادة وسيطرة المرأة، ذلك على الرغم من تنامى وعى الكاتب المسرحى، ونبرة التفاؤل الواضحة لديه.

وعبر مسرحية **بعد الخريف** يؤسس صوت كونتين (الذى يترادف مع المواضعات الأبوية) للتعبيرات اللغوية، والعلامات السلوكية التى يصف من خلالها السلطة الأنثوية، والتى ترسم حدوده، وأثناء ذلك يستبعد كونتين الأنساق والصيغ الثابتة التى كان قد شكلها وذلك للتعبير عن التفسخ الثقافى، والتشظى الشخصى والتى تدفع جميعًا الفعل الدرامى فى المسرحية. إن استخدام ميللر لصيغة المونولوج الذى يقوم على فضح الذات وكشفها ينظم استجابات كونتين إزاء القوة الأنثوية ومايرتبط بها من متطلبات معقدة، والمتمثلة فى النساء الثلاثة اللاتى صنعن وجوده، وحطمنه ثم أسهمن فى تسجيله. وأولي هؤلاء النساء الثلاثة هى الأم التى تقدم فى إطارها البدائى الوظيفى، وليس باعتبارها شخصية متعددة تحمل أسمًا متميزاً[(٢٤)]؛ والمرأة الثانية هى ماجى التى تمثل كل من الدال الإيروطيقى والمدلول الجنسى؛ أما هولجا -المرأة الثالثة- فهى تمثل الذات الأنثوية المكتملة والمتسقة والمتوازنة. وهؤلاء النساء الثلاثة لسن فقط شخصيات متميزة، وقادرة على مناوءة حاجة المجتمع الأبوى إلى وجود مفهوم متسق وواحدى للأنثوية -مفهوم قادر على استيعاب واحتواء وتنظيم طاقات التناقض الفائرة والخارجة عن النظام. لكنهم أيضًا يمثلن الازدواجية الجوهرية الكامنة فى النظام الأموى والتى تقوم على العناية والتدمير، وهذه الإزدواجية تدعم أدوات القهر المجتمعى، وتساوى بين السلوك الشخصى المخزى، وأشكال الخيانة

العامة، وهذه الازدواجية تحول أيضًا الأفكار المدمرة والقاتلة إلى أيديولوچيا تعتمد فكرة الذنب الجماعي، وفكرة الهروب من المسئولية.

تمتلىء مسرحية **بعد الخريف** بمفردات التحليل النفسى ذات المصدرية الذكورية، وهى مفردات محملة باللوم والرغبة؛ كذلك تقدم هذه المسرحية السلطة الأموية القادرة على اخصاء الذكر، هذا فضلاً عن تقديم تصور واضح للغاية للتوترات الأوديبية المدمرة، والتى شكلت مصدر القوة المسرحية فى المسرحيات السابقة:

> كونتين: ... لماذا يُعد العالم على هذا القدر من الخيانة؟ هل نلقى باللوم كله على الأمهات؟ هل تفهم؟ إن المرض أكبر كثيراً من جمجمتى؛ ألا توجد أمهات تحتفظن باستيائهن لأنفسهن ويذهبن به إلى القبر، ولا يكسرن ايمان أبنائهن حتى يُدانوا على مالم يفعلوه؟ (٢٥)

تؤدى أم كونتين الدور الأموى الأساسى فى هذه الدراما الأوديبية الأسطورية، وهو مايحدد جزئيًا طبيعة الفعل الدرامى فى مسرحية **بعد الخريف**.إن صورة الأم فى ذاكرة كونتين -التى تقوم على إعادة التركيب- ترتبط دائمًا بجريمة ما (٢١٢)، وهى عادة ماتكون جريمة قتل، أو جريمة متخيلة لقتل أم، وهو مايتبدى فى محاولة كونتين العنيفة للقضاء على سيطرة حضور ماجى عليه. ودائمًا ماتظهر الأم بالارتباط مع معاودة الخروج من ظلمة معسكرات الاعتقال والتى تمثل فى المسرحية رمزاً بارزاً وعلامة دالة على الورطة الإنسانية وشرور التاريخ. إلا أننا مع علمنا بعد دقائق من بداية المسرحية أن هذه الأم قد ماتت قبل شهور من تقديم ابنها هذه الشهادة لنا، فإننا نعى بالضرورة أن حضورها هذا سيتلاشى وينتفى. وواقع الحال أننا كما نعلم فى بداية المسرحية بموت الأم، فإننا نكتشف بالطريقة ذاتها نهاية ماجى، كما نكتشف قرار كونتين فيما يتعلق بـ "هولجا". ومما لا شكل فيه أن امتلاكنا لهذه المعلومات إنما يقلل بشكل دال من درجة الجدية والألم التى تعترى شكاوى كونتين وإفصاحه عن ذاته، كما يختزل أيضًا حدة الصراعات التى نجدها فى هذه المسرحية، على النقيض من مسرحيتى **البوتقة**، **ومشهد من الجسر** اللتين تتفجر فيهما الصراعات. إن هذا المنهج الذى تعتمده المسرحية فى

تقليلها من حدة النبرة الانفعالية إنما يمثل وسيلة تقنيه تهدف إلى تدجين التجليات الفائرة للإرادة الأنثوية التى تقوض النظام الاجتماعى وتفكك القهر الفردى.

وداخل إطار الحدود التى تفرضها الآليات الدرامية يسعى المؤلف المسرحي إلى زيادة القيود المفروضة على الصورة الأموية، وذلك من خلال طرح نموذج معبر عن الطغيان الأموى الذى لا يسعنا إلا أن ندينه؛ ففى هذه المسرحية هناك إقرار بأن الأم تمثل صورة للخيانة حتى قبل أن تدخل إلى حيز الذكريات الخاص بـ"كونتن"؛ فموت هذه الأم يصور باعتباره هجراً لزوج هو فى أمس الحاجة إلى الرعاية والعناية، وهو زوج تحول على مر السنين إلى طفل، وذلك على يدى الزوجة التى سعت إلى تأكيد سطوتها ونفوذها من خلال ترسيخ وتوظيف نموذج الاعتماد الطفولى داخل زوجها:

دان:...كيف يتسنى لنا أن ندخل عليه ونقول له "إن زوجتك قد ماتت"؟ إن هذا يشبه فصل ذراعه عن جسده...لقد كانت المرأة يابنى بمثابة يده اليمنى. دونها لم يكن قادراً على فعل أى شئ. أرى أنه سيتداعى وينهار. (١٣٣)

وتظهر أول استجابة للأب عندما يعرف بخبر موت زوجته فى قول ميللر فى الإرشادات المسرحية "يقبض الأب على بطنه كما لو كان قد طعن"(١٤٦)، وهذه الاستجابة من جانب الأب تبدو استجابة إنعكاسية لألم طاغ مقصود، إذ تتكرر عبارة "كما لو كان قد طعن" (١٤٦)، وهذه الاستجابة من جانب الأب تبدو استجابة إنعكاسية لألم طاغ مقصود، إذ تتكرر عبارة "كما لو كان قد طعن"(١٤٦)، وتؤكد هذه الإيماءة الجسدية من جانب الأب على أن مافعلته الأم يمثل أول تجلٍ لفعل الخيانة الأموى والذى يشهد عليه كونتين فيما بعد. وعلى الرغم من ملاحظتنا للسطوة اللافتة للعنصر الأموى، إلا أن هذا العنصر يقدم مرة أخرى فى صيغة مقيدة، ومحددة؛ فوالد كونتين لم يتجاوز فقط محنة موت زوجته ولكنه يبلغ أيضًا مرحلة النضج (وإن تأخرت) إذ يشارك للمرة الأولى فى النشاط العام الخاص بالسلطة الذكورية، وهو مايعد بمثابة انتصار بالنسبة له:

كونتين: ... إلا أنه بعد شهرين من ذلك كان معنيًا بتسجيل اسمه، وممارسة حق الانتخاب...حسنًا إن ما أعنيه هنا أن موت الزوجة لم يقتله رغم كل الدموع التى ذرفها. (١٣٦)

كذلك يحوز كونتين فى هذا المشهد المبكر من المسرحية درجة لافتة من درجات الانتصار إذا إنه -دون أخيه دان- يعبر عن يقينية بل حتمية السلطة الأبوية. وبعدما يطلعنا المؤلف المسرحي على المدى الذى يتم من خلاله احتواء السلطة الأموية يسمح لنا فى النهاية بالإطلاع على تجليات هذه السلطة، ومدى تحكمها وسيطرتها.

مما لا شك فيه أن الأم كانت ضحية للأنساق الثقافية ذات المصدرية الذكورية:

الأم: ...ياإلهى لن أنسى ذلك. فى اليوم الأخير من سنى دراستى الثانوية، أعود إلى البيت، وبيدى منحة دراسية إلى "هانز" (تخيم الظلمة على روحها)، وإذا بجدى يقول "سوف تتزوجين". ولم يكن ذلك قد طرأ على ذهنى من قبل! لقد كنت مثل طائر بجناحين صغيرين على أهبة الاستعداد للطيران؛ طوال هذا العام كنت أنام وتحت وسادتى "الكتالوج" لكى أتعلم كل شئ! (١٤٤-١٤٥)

إلا أن معرفتنا بهذه الحقيقة (أن الأم ضحية للأنساق الثقافية الذكورية) ليست مدعاة لتعاطفنا مع الأم إذ إنها تحوز بعد ذلك سلطة هى محل إشكال وذلك من خلال التشويه النفسى للآخرين. كذلك فهي تكتسب مهارة استخدام نسق الهوية الجنسية الذكورى والأدوار المتاحة داخل هذا النسق وذلك بهدف تقويض مشروعيتها فى النهاية، فهى تهين الأب، وتقلل من قيمة الأسرة، وتجعل من كونتن شريكًا مذنبًا فى عملية هدم النظام الثابت.

تظهر الأم فى بادئ الأمر داخل إطار معقد يتواشج بداخله الوعى الجنسى، وفشل الرأسمالية، والإمتياز الذى تمثله معرفة القراءة والكتابة مع المصادر الأوديبية المتناقضة المتمثلة فى الحكمة، والخطر، والمشاركة فى اقتراف الذنب. وبينما

يستغرق كونتن فى عملية التذكر نشاهده أمامنا وهو يتحول على استحياء إلى موال للطرف الأموى، كما يتحول أيضًا إلى منافس أبوى لا يملك الإرادة، وكل هذا التحول يتم من خلال التحكم فى سرد حياة الأم بشكل يرفع ويحط من قدرة الأب وفاعليته فى آن معًا. على الرغم من أن الأب له جاذبيته الجنسية، ويحظى بنجاح على المستوى المادى -وهو بذلك يمثل نموذجًا يحاكى، كما يمثل نموذجًا هو محل حسد الآخرين- إلا أنه أمى يجهل القراءة والكتابة على النقيض من ابنه الذى يتعلم اللغة بما تنطوى عليه من قوة وسلطة، وذلك بناءً على إلحاح من أمه:

الأم:...لماذا لا تمارس الكتابة ياعزيزى...؟ فأنت تكتب كما لوكنت قرداً.

الأم:...{بخوف غريب وعميق} : أريدك أن ترسم الحروف ياعزيزى، فهذه "الشخطبه" دميمة للغاية... (١٤٣-١٤٤)

إن امتلاك الكلمات الذى يقترن عبر المسرحية بالسيادة الأموية يجعل من كونتن شريكًا مذنبًا فى جريمة قتل الأب:

الأم:...وبعد أسبوعين من الزواج وجدت بابا يعطينى قائمة الطعام. لكى أقرأها.

كونتن: آه! نعم! لقد قالت ذلك إلى صبى صغير يعرف القراءة؛ إنه قارئ قادر وقوى ذلك الصبى الصغير!

الأم: أرغب فى أن يكون خط يدك جميل ياعزيزى؛ أريدك أن تكون...

كونتن: شريك! (١٥٧)

يؤكد هذا المشهد فى بقيته -بما يظهر فيه من "شعاع ضوء حاد" يوحى بباب مفتوح قليلاً- على ولاءات كونتن المنقسمة والمتصارعة، وذلك فى حين نشهد والده وقد سلبت منه ثروته إبان فترة الكساد التى عمت أمريكا، كما نراه وقد فقد حضوره الجنسى ("يفقد أبى وضعه تدريجيًا، كما يفقد عظمته...فهو يجلس مغمض العينين

مدليًا رقبته" (١٤٦-١٤٧)} بفعل كلمات زوجته الفظة. إن كل مايتبقى من الأب هو شخص مهزوم ومقهور وأمي هزمته امرأة تداعى النظام الأبوى بالنسبة لها:

الأم:..{تتوقف فجأة، ويتبدى الفزع الصريح على وجهها وتصحبه نظرة ازدراء} هل تعنى أنك رأيت كل شئ يتهاوى فتخلصت من كل النقود؟ هل أنت معتوه؟...كان على أن أهرب منك يوم قابلتك!... كان على أن أفعل مافعلته أختى، أن أرسل والدى إلى الجحيم وأفكر فى نفسى ولو لمرة واحدة! كان على أن أنجو بحياتى!... يجب نن أحصل على الطلاق!... ولكن الدولار الأخير الذى تملكه؟ {تنحنى أمام وجهه} أنت أبله! (١٤٦-١٤٧)

تتردد كلمة "أبله" كثيراً فى مسرحية **بعد الخريف** باعتبارها صرخة تعبر عن غضب النساء وتمردهن، وذلك حتى تعيد "هولجا" بناء دلالة هذه الكلمة (من خلال توازن له طابع رؤيوى) لتعنى تقبل الوضع الإنسانى.

إن كل ظهور إضافى لشخصية الأم من خلال تداعيات الذاكرة عند كونتن لا يعد فقط بمثابة إعادة تقديم للغواية الأموية، والخيانة والهجر، ولكن هذا الظهور يمثل أيضًا تذكرة مزعجة بحضور السلطة الأنثوية بشكل دائم. ومثل هذه اللحظات التى تبرز قوة النظام الأموى من شأنها أن تزيد من عمق الشروخ والتصدعات التى ينطوى عليها وعى كونتن بما فيه من تناقضات. وهنا يصبح كونتن بشكل متزايد عاجزاً عن السيطرة على بواعث القتل التى تعتريه والتى تعزى إلى أزمته الأوديبية المعقدة، وذلك حتى اللحظة التى يستخرج فيها هذه البواعث ويتحقق من قوتها الكامنة، ومن ثم يصادق على أن كل مانملكه قد مُنحناه بعد الخريف.

حتى الشخصيات النسائية الأخرى من أمثال "إلزى" و "لويز" فإنهن فى أدائهن لأدوارهن كزوجات إنما يمارسن ذات الخيانات الأنثوية المرتبطة بالغواية وعدم الإخلاص، وهن بذلك يؤكدن الخيانة الأولى التى اقترفتها الأم؛ فشخصية "إلزى" على سبيل المثال نجدها قد دفعت بـ"لو" Lou (وهو بمثابة المعلم الأب لـ"كونتن" ومن ثم

فهو يعبر عن قيمة القانون التى لا تستند إلى أساس وطيد) إلى اقتراف أول فعل من أفعال الخيانة، والذى يرتبط ارتباطًا شرطيًا بإحساسه بالذكورة الناضجة.

ميلبى:...إنى أتذكر من ذا الذى جعلك تلقى بأول صياغة لكتابك فى المدفأة الخاصة بى!... لقد رأيتك تحرق كتابًا حقيقيًا، وتكتب آخر مليئًا بالأكاذيب! وقد فعلت ذلك لأنها طلبت منك ذلك، ولأنها أرهبتك، وأخذت منك روحك! (١٦٣-١٦٤)

إن "إلزى" إذن تنكر عليه فرصة استعادة هويته من خلال فعل العمل الذى يتسم بطابع إنكار الذات:

لو:...ولكن "إلزى" تشعر أننى إذا نشرت الآن فسأكون بمثابة من يذرى الرياح. بل هى تشعر أيضًا أن هذه المحاولة مني هى بمثابة رغبة غير واعية لتدمير الذات. ورغم ذلك فإن ما أستشعره أنا أننى إذا استبعدت أمر هذا الكتاب سأكون كمن أقدم على الانتحار...إننى أود أن أكون صادقًا مع نفسى من خلال كتابى هذا...

تظهر "إلزى" وتقترب وهى منصتة إلى هذا الكلام.

إلزى: إننى فى غاية الدهشة يالو، فقد كنت أحسب أننا قد سوينا هذا الأمر...أنا متأكدة أنك لا تظن أن عليه أن ينشر الكتاب ياكونتن.

كونتن: لكن البديل يبدو-

إلزى: {بنبرة تنبيه مكتومة، ولكن بركانية} عزيزى بول: هذا هو الموقف! إن "لو" ليس مثلك...فهو غير قادر على الخروج إلى الحياة و....

لو: ...حسنًا ياعزيزتى -لا أحسبنى بهذه الرقة، فأنا-

إلزى: {تتوجه بكلامها إلى "لو" فى نبرة احتقار مفاجئة}. ليس هذا هو الوقت المناسب

للأوهام! (١٥١-١٥٢).

وفقط عندما يبدو "لو" فاشلاً محبطًا (وسبب ذلك تدخل إلزى فى حياته) تقدم إلزى الرعاية والعزاء:

كونتن: ...{يتوجه إلى "إلزى" التى تقيم "لو" على قدميه، وتقبله}.

يااللرقة التى ترفعه بها -فهو قد أضحى محطمًا الآن. (١٦٥)

ولا يجب أن نستغرب أن تقوم إلزى (فى إطار علاقات الهوية الجنسية داخل المسرحية) باعتبارها الأم/العاشقة البديلة بمحاولة غواية كونتن، وهى هنا تعيد تقديم ثالوث العلاقة الأوديبية مرة أخرى.

وعلى الرغم من أن كونتن غالبًا مايصادق على مصداقية تحليلات "لويز" للمصاعب التى تعترضها فى حياتهما الشخصية والزوجية (وذلك فى محاولة غير مقنعة لشخص نرجسى يود أن يكون صادقًا) إلا أنه يضعها فى مصاف "أولئك النساء اللعينات" اللاتى "آذيننى"(١٣١). إلا أن خيانة لويز (إن كانت كذلك بالفعل) تبدو ظاهرة بشكل مبالغ فيه ذلك أن ميللر يفرض عليها ملامح تشخيصية لا تنبع من خبرتها أو خبرتنا الدرامية، وذلك بغرض تبرير الاسترسال العاطفى لدى كونتن، والذى يُطرح بشكل يشى بوجود إصرار مسبق على ذلك.

يطلب كونتن من "لويز" أن تعى بأنه لا يمكن له العودة إلى سلوكه الجنساوى الأوديبى {"لا تنسَ أبداً ياعزيزى أنك رجل، والرجل لديه كل الخيارات" (١٤٣)}. على الرغم من أنه يتوقع منها أن تتفهم وتتقبل الأسباب التى دفعته إلى المغامرات الجنسية، إلا أنه يفضل عالمًا أنثويًا خالصًا بغض النظر عن سماته ومؤهلاته الشخصية غير المقنعة:

لويز: ...لنفترض أننى جئت إليك وأخبرتك بأنى التقيت رجلاً-رجلاً من الشارع ورغبت فى مشاركته الفراش...

{يرفع رأسه وهو يبدو مهزومًا}.

لأنه جعلنى أستشعر وكأن المدينة كلها قد عجت بالعشاق.

ماذا سيكون شعورك؟ هل ستنتشى إزاء هذا الاكتشاف؟

كونتن: {صمت، ويبدو أنه قد فوجئ} أتفهم ذلك. أنا آسف. أحسب أن ذلك سيغضبنى أيضًا. {صمت لبرهة وجيزة} ولكنك إذا أتيت لى وأخبرتني بهذا الأمر أتصور أننى كنت سأظن أنك كنت تتعاركين؛ وكنت سأسأل نفسى (وقد أتشجع لأسألك) عما أدى بى إلى الفشل. (١٨٢)

ينفر كونتن من ميولها الجنسية التى تخضع لإطار محدد منتظم. ويري أن انسحابها ليس إلا عقابًا، وهو شكل من أشكال السيطرة القهرية داخل العائلة، كما يمثل تجليًا لذلك اليقين الخطر الذى ينظر إلى البراءة باعتبارها أمراً غير مقبول. كذلك يصر كونتن على أن تتحمل "لويز" مسئولية هذه العلاقة الزوجية المتصدعة وذلك فى مواجهات تذكرنا بالمشهد الأول الخاص بالخيانة الأصلية، وذلك على الرغم من أن الفعل الدرامى يدلل على مسئولية كونتن عن ذلك إلى حد كبير:

لويز: أراك وقد نال منك الاستياء ياكونتن؛ أتظننى عمياء؟

كونتن: إن مايثير استيائى يا لويز هو أننى سأظل إلى الأبد فى وضع المدان. هل أنت بريئة من كل هذا؟ إننى أنتظر طول الوقت لكى أسمع منك أنك أسهمت فى هذا كله، يسوؤنى أنك لا تفعلين ذلك...أى قدر من الخزى تريديننى أن أتسشعره؟ إنى أمقت مافعلته. ولكنى أظن أن فسرت ذلك -لقد شعرت كأننى لا شئ؛ ماكان يجب أن أفعل ذلك، ولكنى فعلت، واستخدمت كل الوسائل الت أعرفها لكى-

لويز: هذا هو ماأعنيه تمامًا ياكونتن-فأنت مازلت تدافع عما اقترفته، أنت تفعل ذلك الآن.

{يتوقف كونتن أمام هذه الحقيقة}

وأنا أعى ذلك ياكونتن.

كونتن: أما أنت فليس عليك أى لوم، أليس كذلك؟

لويز: ولكن كيف؟

كونتن: حسنًا، على سبيل المثال...ألم تديرى لى ظهرك أبداً فى الفراش؟

لويز: أنا لم أفعل ذلك مطلقًا.

كونتن: لقد أدرت لى ظهرك فى الفراش يالويز، فأنا لست أهذى!

لويز: حسنًا، ماذا تتوقع؟ ماذا تتوقع وأنت تضع علىّ يدك بصمت وبرود؟

كونتن: {بنبرة خفيضة}. حسنًا...أنا لا أحسن إظهار مشاعرى على ما أظن.(١٦٧)

ويتضح هنا بشكل متزايد أن اليقين والمطلق، واسترجاع عالم مثالي غير ساقط هى جميعًا من الاهتمامات التى تؤرق ذاكرة كونتن، وترتبط عواقب هذه الاهتمامات بردود أفعال كونتن إزاء كل ما يرتبط بالانفصال فى المسرحية، كما ترتبط أيضًا بخوف كونتن وانزعاجه من جهود زوجته وسعيها إلى بناء ذات أنثوية مستقلة. إن رغبة "لويز" فى تكوين هوية مستقلة عن الأدوار المحددة ثقافيًا والتى تربطها بـ "كونتن" تجعله يدرك أن كل انفصال، وكل خيانة أنثوية ليست إلا محاكاة للسقوط الأصلى، وتكراراً للخيانة الأموية الأولى التى قوضت صورة الأم التى تمنح الرعاية، وتطعم الأطفال، كما قوضت صورة جنة عدن إلى الأبد. وبغض النظر عن الدلالة الرمزية لعملية الانفصال (حيث يبدو من خلالها العالم صورة متصدعة تعبر عن الفقد والخسارة)، وبغض النظر عن النتائج السيكولوجية. لهذا الانفصال (والتى تتجلى فى ظهور مشاعر الذنب والغضب والإحباط)، والمحصلة الأيديولوجية الاجتماعية له

(متمثلة فى نزع سلطة النساء وجعلهن السبب وراء الفقد، والشعور بالذنب والغضب والإحباط)، بغض النظر عن ذلك كله فإن عملية الانفصال تبدو وكأنها محتومة بيولوجيا، إذ تعد بمثابة ذلك الانقطاع المؤلم والضرورى الذى من شأنه أن يحول الطفل إلى ناضج، والخيانة إلى سعادة.

مثلها مثل أبيجايل التى تملك المعرفة، وكاثرين التى تملك البراءة، تعد ماجى أيضًا رمزاً معبراً عن القوة الجنسية الثائرة، كما تمثل العنصر الجوهرى للأنثوية، ومكونًا أساسيًا داخل نظام السلطة الأموية، بل تمثل وجهًا آخر من أوجه إلا لاهة العظيمة والتى أعيدت صياغتها حسب متطلبات الخيال الأبوى كذلك فإن ماجى تشبههم جميعًا عندما تتحول إلى أداة للتدمير الاجتماعى. والشخصى، وذلك فى اللحظة التى تخترق فيها المبدأ الأيروطيقى الفوضوى الذى تمثله من خلال المتطلبات الأيديولوجية للنظام الأبوى، ذلك النظام الذى استغل الأيروطيقية الأنثوية فى بادئ الأمر، ثم احتواها وخنقها فى نهاية الأمر.[٢٦]

تعد ماجى تجسيداً واضحًا يعبر عن طاقات الحياة المعقدة، فعبر المسرحية نجد حضورها الفعلى والرمزى وقد تم الدلالة عليه من خلال صوت تنفسها؛ وعندما تضعف هذه الطاقات التى تعبر عنها ماجى نجد تنفسها وقد أصابه الإجهاد؛ كذلك فهى تموت بفعل ملح حامض البربيتوريك الذى يؤدى إلى "الاختناق، أما العلامة التى تدل على موتها فهي تبدو نوعًا من أنواع التنهد المجهد، ذلك أن الحجاب الحاجز قد أصيب بالشلل" (٢٤٠). ومن البداية يصف كونتن ماجى باعتبارها "حقيقة لا يمكن إنكارها، بشرة جميلة متناسقة" (١٧٠). إن ماجى هنا باعتبارها معبرة عن المبدأ الجنسى الأنثوى يتم تحديد كينونتها فى الإطار الجسدى الفيزيقى:

كونتن:... لقد التقيت فتاة الليلة... إلا أن شيئًا واحداً لفت انتباهى فيها؛ إنها لم تكن تدافع أو تتمسك أو تلقى بالاتهام على أى شئ -لقد كانت فقط هناك، مثل شجرة أو قطة وقد شعرت بجانبها وكأننى كيان مجرد على نحو غريب.(١٨١)

وإذا ما أخذنا فى الاعتبار الطاقة الثائرة والفائرة التى تنطوى عليها السلطة التى تحوزها ماجى لوجدنا أن هذا التشيئ اللغوى لها (كما يتبدى فى كلام كونتن) إنما يؤدى إلى تحجيم قوتها، وليس مجرد تحديد وإبراز ملامح هذه القوة. إن هذا الاحتواء الهرمنيوطيقى لطاقة ماجي الإيروطيقية إنما يحولها إلى أيقونة محددة المعالم يمكن السيطرة عليها واستخدامها خشية أن تؤدى طاقتها الجنسية الخارجة عن النظام إلى تقويض بنيات النسق الأبوى المحافظ. يستخدم كونتن لغة تخيلية تعبر عن ذلك الحب المجاوز لكل حد حب ليس كمثل حب البشر، وإنما حب أعمى، أعمى عن الإهانة، وعن الطعنات التى ترشق فى الجسد، وأعمى مثل العدالة"(٢٢٥)، ويستخدم كونتن هذه اللغة ليمتلك بها ماجى معتقداً أن امتلاكها إنما هو بمثابة استعادة لذلك الاتساق وتلك الوحدة التى فقدها بفعل الخيانة الأموية:

كونتن: ...هل شعرت يوماً أنك رأيت ذاتك بصدق كامل؟ لعلنى قد حلمت بذلك، ولكننى أقسم أننى رأيت حياتى أمامى فى مكان ما -مع ماجى على ماأظن- ولبرهة وجيزة؛ لقد رأيت مافعلته، ومافعله الآخرون بى، بل حتى ماكان يجب على أن أفعله.(١٩٠)

إلا أن الامتلاك ليس إلا تعبيراً عن الطغيان، ولا يعد فعلاً للحب، كما يمثل خيانة أخرى، وإن كان إدراك كونتن للمدى الذى تصل إليه هذه الخيانة، واشتراك ماجى فيها يتخذ شكلاً من أشكال الشعور بالذنب الذى يقترب من القتل:

كونتن:... إن قوة الله هى فى المحبة بلا حدود. وإذا ماجرؤ إنسان على محاولة الوصول إلى هذه المحبة، فهو هنا إنما يسعى إلى الاستحواذ على هذه القوة؛ فمن يسعى إلى خلاص شخص آخر بدعوى حب لا يحده حد فهو هنا إنما يحجب وجه الله.(٢٣٣)

يدرك كونتن أن ماجى متورطة فيما آل إليه مصيرها، كما يدرك أنها ضحية سعت إلى أن تكون كذلك، بل كانت بحاجة إلى أن تكون ضحية حتى تتمكن من تشكيل

ذاتها؛ وهذا الإدارك من جانب كونتن له فعل التحرير liberating [٢٧]. ويتضح ذلك مما كتبه ميللر عن بدايات تشكل شخصية ماجي من خلال تجربة مسرحية سابقة؛ يقول ميللر:

لقد بدت واثقة للغاية، ومخلصة، كما بدت قوية وبعيدة عن أى إدانة مثلها مثل حيوان جميل، ولكنها كانت تشعر فى سريرتها بذنب مؤلم، كما شعرت بأنها كائن غريب لم يجلب عليها إخلاصها سوى ازدراء العالم. وهكذا، وتحت وطأة هذا الارتباك والاضطراب تحيزت ضد نفسها وأخذت صف العالم الذى عمد بسخريته وازدراءه إلى سحق احترامها لذاتها، وجعلها تقع تحت عبء إنكارها لنفسها حتى تجردت فى نهاية الأمر من البصيرة التى تجعلها ترى أنها شاركت وتورطت فى تدمير ذاتها، بل آذت نفسها بضربات عمياء. [٢٨]

إلا أن عواقب مثل هذا الموقف سواء بالنسبة إلى كونتن أو ميللر تتجلى فى وجود اضطراب درامى، وتؤدى فى النهاية إلى إبطال مفعول نبرة التفاؤل التى تسم المسرحية. إذا كانت ماجى رمزاً للطاقة الجنسية، وتجسيداً فيزيقياً للمقتضيات الإيروطيقية التى حددها الرجل الذى "أحبها"، والتى حددتها الثقافة الأبوية التى استغلتها والكاتب المسرحي الذى صاغها. إذا كانت ماجى هى كذلك بالفعل فإن هويتها ستظل دائمًا هوية مؤقتة، وعارضة، تتوقف فى اكتمالها على الآخر الذكر الذى منحها وجوداً محدداً، وأسبغ عليها معنى ثابتًا. ولا يمكن لـ "ماجى" أن تشكل شخصية كاملة مستقلة، وهو ذات ما استبصره كل من شارك فى صياغتها. فى إطار هذه الظروف، وبشكل لا يخلو من مفارقة سخيفة يصبح الانتحار بمثابة الفعل الأخير المعبر عن اليأس، كما يصبح أيضًا الفعل الأول المعبر عن استقلال الذات.

إذا كانت مسرحية **بعد الخريف** تعكس -كما لاحظ آرثر جانز- "تغيراً أصيلاً فى فكرتى النزعة والاتجاه" [٢٩] فإن أسباب هذا التغير يبدو أنها تكمن فى تلك الشخصية التى تحمل أسمًا ملائمًا وهى شخصية هولجا. على الرغم من أن ميللر قد يكون قد

"ابتعد عن الاحتفاء بالبراءة ساعياً وراء جذور الإثم والذنب"(٣٠) فإن حضور هولجا داخل هذا السياق المسرحى الكئيب إنما يمنح المسرحية حساسية كوميدية إذا كنا نعنى بالكوميديا تلك الصيغة الفنية التى تنطوي على وعد بالتجدد وترتبط بمبدأ الاستعادة على نحو محدد.

تفتقر شخصية هولجا إلى الإقناع لأنها تمثل صيغة متوازنة للغاية بين طرفى نقيض هما الأم وماجى، وهو مايفقدها قوتها الدرامية، ويجعلها تدعم الوظيفة الرمزية لشخصية كونتن. لكن على الرغم من أن هذه الصياغة تفتقر إلى الإقناع إلا أنها تمنح هذه الشخصية المرضية المضطربة مسحة من الأمل. إنها باعتبارها مشتغلة بعلم الحفريات تضم أجزاء الماضى بعضها إلى بعض بغرض تفسير صعود وأفول الحضارات. ولأنها درست التاريخ وأدركت افتقاره لأى معنى فإن شخصيتها لا تتطلب وجود اتساق كما تنفى فكرة اليقين:

كونتن:...أقسم أنى لا أعرف إن كنت عشت بإخلاص أم لا. ولذا فإن الشك يعقد لسانى عندما أفكر فى إعطاء الوعود مرة أخرى.

هولجا:...لكن كيف للمرء أن يتأكد من إخلاصه؟

كونتن: (مندهشاً) ياإلهى، إنه لأمر رائع أن أسمع منك ذلك، فقد كانت كل النساء اللاتى عرفتهن على درجة كبيرة من اليقين!

هولجا: لكن كيف يمكن للمرء أن يكون متيقناً؟(١٤٠)

ومثل هذه الشخصية التى تفتقر إلى الإتساق واليقين يمكن أن تقتاد كونتن إلى معسكر اعتقال، ثم تقدم له فى الوقت نفسه **النادى السحرى** وهى تعلم وتستوعب التناقض الواضح فى هذا السلوك؛ وباعتبارها ناجية تذكر "هولجا" حبيبها بأن "أى ممن لم يقتلانهم لا يمكن أن يتبرأ مرة أخرى" (١٤٨). وتعلم هولجا كونتن درساً ضرورياً ألا وهو أن الاثم، والفقد والخيانة ليست عقوبات على الإنسان تجنبها،

ولكنها علامات حتمية وضرورية تشير إلى الوضع الإنسانى وتدل عليه:

هولجا: ..لقد ظللت لفترة طويلة أحلم ذات الحلم كل ليلة وهو أننى كان لدى طفل؛ وفى الحلم رأيت أن هذا الطفل كان حياتى، ولكنه كان أبلهًا معتوهًا. وكنت أبكى فى الحلم، وهربت من الطفل مئة مرة، ولكنى فى كل مرة أعود إليه فيها أجده بذات الوجه المخيف والمرعب. وظللت على ذلك حتى جاءتنى فكرة تقبيله، فلعلنى أستريح بذلك، فانحنيت على وجهه المهشم ووجدته مروعًا، ولكننى قبلته.

كونتن: هل لا زال هذا الحلم يجيئك؟

هولجا: أحيانًا. لكن فضيلة هذا الحلم الآن تكمن فى أنه أصبح ملكى. أظن أن على المرء فى نهاية الأمر أن يضم حياته بين ذراعيه ياكونتن.(١٤٨)

إن احتضان الحياة بهذا الشكل، ومايشى به ذلك من تصالح يصبح فى نهاية الأمر المسار الذى تسير فيه المسرحية كما يصبح بمثابة المغزى الذى يتعلمه كونتن. من خلال استخدامها لصورة النظام الأموى الذى يقوم على الرعاية تعيد هولجا صياغة الدلالة الخاصة بلفظة "أبله"، مستخدمة أيضًا الأصداء السلبية للكلمة؛ وهى تمنح الفرصة لـ "كونتن" كى يستعيد كلاً من التراث الأبوى والاحتضان الأموى:

كونتن: ... علينا أن ندرك بل أن نسعد أننا نلتقى دونما بركة؛ إننا لا نلتقى فى فردوس من الفاكهة الشمعية، والأشجار، المرسومة الملونة، أى فى تلك الكذبة المسماة جنة عدن، ولكننا نلتقى بعد، بعد الخريف، بعد العديد والعديد من الميتات. هل الرغبة فى المعرفة هى كل شئ؟ إن الرغبة فى القتل لا تقتل أبداً، لكن مع قدر ما من موهبة الشجاعة يمكن للمرء أن يحدق فى وجه هذه الرغبة عندما تظهر، كما يمكن من خلال الحب أن يغفر المرء هذه الرغبة كما

يغفر لأبله داخل المنزل، ويستمر هذا الغفران مرة ومرات. . .إلى الأبد؟ (٢٤١)

إذا كانت مسرحية **البوتقة** تتخذ مسار أحداث محددة تدور داخل إطار ماضٍ له مصداقيته، وإذا كانت مسرحية **مشهد من الجسر** تدور داخل إطار أنساق بدائية تعبر عن أنماط أصلية عبر ثقافية transcultural فإن مسرحية **بعد الخريف** تتأسس على كل من الوعي التاريخي والإدراك الأسطوري، وتدور في فلك التدفق التفسيري والتأويلي لذاكرة فرد واحد. كذلك فإن الاهتمامات الاجتماعية -مثل حالة الكساد، والهولوكوست، وفترة الخمسينيات التي اتسمت بالخيانة- والطاقات المعبرة عن الأنماط الأصلية تنبع من نشاط محدد لعقل باطن واحد يعبر عن نرجسية نفسية.

على الرغم من أن المسرحية تبدو ملتزمة بتطوير مسار مرن يتأسس على رؤية متسقة ومتزنة للحكمة الأنثوية، وذلك على النقيض من الأعمال السابقة التي تسير في حركة محددة -على الرغم من ذلك فإن مسرحية **بعد الخريف** يبدو فيها أنها تملك نصًا تحتيًا غير مستقر. ولعل التقنية البنائية المحورية في المسرحية بما تتسم به من تحديد تخلق نبرة تفاؤل ذات طبيعة إشكالية، كما تخلق "أملاً محل شكل. الأمر المؤكد هنا أن أي من فعل قتل الأم المتخيل أو الموت الفعلي للأم لا يمكن أن يفض التوترات الأوديبية الكامنة والناتجة عن إحساس كونتن المزمن بالخيانة الأموية. أما تبنيه لذلك "الأبله داخل المنزل"-وإن اتسم ذلك بنبرة بلاغية- فهو يفتقر إلى الاقناع. إن استجابة كونتن إزاء انتحار ماجي (والذي يمثل النفي النهائي لقوتها الإيروطيقية وطاقتها الجنسية الثائرة) لا تعد مشروطة بحساسيته المتحررة بقدر ماهي مشروطة بخوفه من الغواية التي يتمخض عنها هذا الانتحار.

إلا أن المصالحة تظل احتمالاً قائمًا حتى داخل إطار الحدود المفروضة من قبل وعي كونتن بطابعه القصري المحدد. كذلك فالحقائق المرتبطة بشخصية هولجا لا تفقد مصداقيتها لمجرد أنها تحدد داخل إطار الأحداث الدرامية؛ أيضًا فإن تبرير الذات لا ينفي حقيقة أننا لكي نؤكد إنسانيتنا علينا أن نعيش كما لو أننا بعد الخريف.

الهوامش

١- شرع النقاد، بل ميللر نفسه فى السنوات الأخيرة -كما يظهر فى المقابلات والحوارات التى أجريت معه- إلى النزوع بعيداً عن تلك الرؤية التى ترى المرأة باعتبارها كيانًا سلبيًا لا تتجاوز علاقته بالسلطة الذكورية علاقة الإلحاق.

٢- أنظر:

Matthew C. Roudané, "An Interview With Arthur Miller" {1985}, in **Conversations With Arthur Miller,** ed. Matthew C. Roudané {Jackson: University Press of Mississipi, 1987), p. 370.

٣- أنظر:

Arthur Miller, **Timebends: A Life** (New York: Grove Press, 1987), p. 327.

٤- أنظر:

Robert A. Martin and Richard D. Meyer, "Arthur Miller on Plays and Playwriting" {1976}, in **Conversations** University Press of Mississi ppi, 1987), p. 271.

٥- أنظر:

Miller, **Timebends,** pp. 370-71.

٦- المرجع نفسه. P. 328

٧- المرجع نفسه. p. 312

٨- إن إظهار ميللر وتحديده للازدواجية الساخرة التى تنطوى عليها السلطة الأنثوية فى إطار الثقافة الأبوية تظهر بشكل واضح فى سيرته الذاتية المعنونة **Timebends**. وجايلز كوري، وچورج چاكوبس الذى لا يظهر لنا، وأيزاك وارد.

٩-تتسم هذه الصياغة الأولى للمسرحية بالإطالة، كما تتوزع طاقاتها الدرامية وتتجزأ من خلال رؤية أكثر تعقيداً للمجتمع البيوريتانى، وهناك طبعة لهذه الصياغة المبكرة موجودة فى :

Billy Rose Collection, New York Public Library, Lincoln Center.

١٠- أنظر:

Miller, Timebends, pp. 340-41

١١-أنظر:

Arthur Miller,**The Crucible,** pp. 231-32

الاقتباسات الخاصة بمسرحيتى **البوتقة** و **مشهد من الجسر** مأخوذة من:

Arthur Miller, Collected Plays (New York: Viking Press, 1957).

الإشارات اللاحقة لهاتين المسرحيتين وضعت بين قوسين وأثبتت برقم الصفحة داخل المتن.

١٢- فى الصياغة الأولى للمسرحية، والتى لم تنشر تقدم الطاقة الجنسية باعتبارها القوة المحركة داخل الثقافة البيوريتانية وذلك بشكل أكثر تصريحًا، فليس أبيجايل وحدها هى التى يقدم سلوكها، وبواعثها الجنسية بشكل واضح (فقد شغلت باستثارة رغبات چون بروكتور على مدار فترة زمنية طويلة) وإنما الأمر ينطبق أيضًا على ميرسى لويس، بل حتى القس "باريس" تناله لمسة من القوة الأريروطيقية:

باريس:... يا أبنائى، اننى لم أسع إليكم ليلة أمس بالصدفة. فقد جفانى النوم، ولكن لم يدر بخلدى أنكم غادرتم المنزل. لقد شعرت بضيق فى صدرى بدا معه كما لو أن ريحًا باردة قد قيدتنى إلى فراشى؛ ولكن شيئًا ما أثارنى فى سكون، أتسمعون؟ وقد لمسنى هذا الشئ، وحركنى وقادنى لأستطلع ماهو بالضبط. (من مسرحية **البوتقة**. صيغة أولى غير منشورة).

١٣- إن الصياغة الأولى لمسرحية **البوتقة** والمشار إليها آنفًا قد تفسر بشكل أوضح طبيعة المشكلات التى واجهها بروكتور عند انتقائه لخياراته وذلك لأن هذه الصياغة تطرح تصويراً معقداً لمجموعة الضغوط التى تفعل فعلها داخل المجتمع البيوريتانى.

١٤- أنظر:

Ronald Hayman, “Interview” {1970}, in **Conversations With Arthur Miller,** ed. Matthew C. Roudané (Jackson: University of Mississippi Press, 1987), pp. 191-22.

١٥- أنظر:

Arthur Miller, “Introduction” to **A View From the Bridge** (New York: Viking Press, 1960), pp. Vi-Vii.

١٦- أنظر:

Miller, **Timebends,** p. 256.

١٧- أنظر:

Arthur Miller, "Introduction" to **Collected Plays** (New York: Viking Press, 1957), p. 48.

الإشارات اللاحقة إلى المسرحية وضعت بين قوسين وأثبتت برقم الصفحة فى المتن.

١٨- أنظر:

Arthur Miller, "On Social Plays" {1955}, in **The Theatre Essays of Arthur Miller,** ed. Robert A. Martin (New York: Viking Press, 1978), p. 66.

١٩- المرجع نفسه pp. 66-67

٢٠- المرجع نفسه p. 66

٢١- أنظر:

Miller, "Introduction" to **A View From the Bridge,** pp. Viii-ix.

٢٢- فى الصيغة الأولى لمسرحية **مشهد من الجسر** والتى قدمها ميللر فى صورة مسرحية من فصل واحد، تظهر كاثرين باعتبارها شخصية تملك قدر أكبر من المعرفة، كما تبدو على قدر من الوعى فى مداعباتها لـ "إدى". وهذا الحوار الذى يؤكد على براءة كاثرين لا يوجد فى هذه الصيغة.

٢٣- فى الصيغة الأولى للمسرحية لا نجد عجزاً "إدى" الجنسى فى علاقته الزوجية، كما لا نجد سؤال بياتريس له عن غياب الرغبة.

٢٤-على الرغم من أن اسم أم كونثن هو "روز" إلا أنه نادراً ما يشار إليها بهذا الاسم، وقد أسميتها هنا "الأم" لأن كونتن اعتاد على مناداتها بذلك على مايبدو لى.

٢٥- أنظر:

Arthur Miller, **After the Fall,** in Collected Plays, vol.2 (New York: Viking Press, 1981), P.157.

الإشارات اللاحقة إلى المسرحية وضعت بين قوسين وقد أثبتت برقم الصفحة فى المتن.

٢٦-يعد نشر ميللر لسيرته الذاتية لم يعد هناك شك فى أن شخصية ماجى تستند إلى شخصية مارلين مونرو، وذلك على الرغم من إنكار مصير لذلك طوال هذه السنين. إن اللغة البلاغية التى يصف بها ميللر مارلين، وسلوكها وردود أفعاله إزاءها إنما تذكرنا باللغة المستخدمة فى **بعد الخريف.**

٢٧- كذلك تعد كتابة ميللر عن أفول نجم مارلين فى مذكراته بمثابة إدراك له فعل التحرير، أنظر PP. 460-55 من المذكرات.

٢٨- أنظر:

Miller, **Timebends,** pp. 526-27.

٢٩- أنظر:

Arthur Ganz, **Realms of the Self: Variations on a Theme in Modern Drama** (New York: New York University Press, 1980), p. 124.

القسم الثالث

تينيسى ويليامز

الفصل الثامن

شرعنة التاريخ:

مفهوم الجناية فى مسرحية عربة اسمها الرغبة

أنكا ڤلاسوبولوس

أشار أحد النقاد -ملاحظة تعبر عن مجمل الأحكام التى يطلقها النقاد على الدراما الحديثة- إلى أن مسرحية **عربة اسمها الرغبة** لو كان قد كتبها شكسبير لصنفت باعتبارها مسرحية "مشكلة". a "problem" [1]. إن مسرحية **عربة اسمها الرغبة** مثلها مثل المسرحيات الإليزابيثية، ومسرحيات المشكلة اللاحقة تثير العديد من التساؤلات حول مسألة الجنس (النوع) الفنى genre، والأخلاق، هذا فضلاً عن المسائل المتعلقة بالعرض واستجابة الجمهور. [2] على الرغم من أن الأيديولوچيا التى تقوم عليها الدراما باعتبارها جنسافنيا تخفى فكرة الجناية ation Victimiz الكامنة فى الشكلين المأسوى والملهوى، فإن كلاً من مسرحيات "المشكلة" التى ظهرت فى القرون السابقة، ومسرحيات "الأزمة" Crisis Plays التى ظهرت فى القرن العشرين تميل إلى الكشف عن العنف الكامن فى الجناية. وقد أزعج هذا الكشف كل من النقاد والجمهور على السواء. والمشكلة هنا تكمن فى الاستراتيجيات التى تستخدمها هذه المسرحيات لتوريط المتفرج فى عمليات سرد التاريخ historiography التى تتسم بطابع العنف -أى العمليات المرتبطة ببناء سردية narrative خاصة بماضى الشخصيات. وذلك بدلاً من تطهير المتفرج من الانفعالات والمشاعر بالأزمات. تكشف مسرحية **عربة اسمها الرغبة** عن قضية معروفة، وإن لم

نشر هذا المقال فى مجلة:: Theatre Journal 3, no. 8(October 1986): 322-38.

تفصح عنها تكشف مسرحية **عربة اسمها الرغبة** عن قضية معروفة، وإن لم تفصح عنها مسرحيات المشكلة الباكرة ألا وهى السلطة السردية لصناع التاريخ، والرواة فى مقابل التجسيد الدرامى لضحية هذه السلطة.

انحصر النقد الأكاديمى الذى تناول مسرحية **عربة اسمها الرغبة** أساسًا فى معالجته الجوانب الأخلاقية، وتلك المتعلقة بشكل المسرحية، مع التركيز على ما إذا كان بالإمكان تصنيف هذه المسرحية باعتبارها مأساة. وعلى وجه العموم فإن التأويلات النقدية التى تنظر إلى الشكل أو الجنس الفنى نظرة معيارية تسعى إلى احتواء المشكلات التى تنطوى عليها مسرحيات جدية liminal فيما يتعلق بمسألة التجنيس ومنها مسرحية **عربة اسمها الرغبة** ؛ وأمام هذه المسرحيات تصبح مسألة التحديد المعيارى للجنس الفنى موضع تساؤل. على سبيل المثال، فإن ريموند ويليامز يوجه اتهامًا عامًا إلى دراما القرن العشرين، ويرى أن إيقاع المأساة قد اختفى، ذلك الإيقاع الذى ساد الأزمنة الكلاسيكية، والذى كانت تضحية البطل فيه تعمل على بث الروح فى المتفرجين وتجديدهم. أما مانجده فى الدراما الآن فهو الاستسلام لحالة عامة من الشعور بالذنب فيما بين الجمهور الذى يتوحد مع بطل -ضحية.[٣] هذا الحنين إلى فعل التضحية الذى يبعث على التحديد فى الشكل الكلاسيكى إنما يغض الطرف عما ينطوى عليه التطهير من مظهرية كاذبة، وذلك داخل أو خارج إطار الخشبة، تلك المظهرية التى تظهر على الخشبة من خلال أزمة تحل من خلال فعل قتل جماعى، والتى تظهر أيضًا فى عملية تطهير الجمهور من تلك المشاعر التى قد تؤدى إلى استبعاد العنف باعتباره وسيلة للتجدد.

اهتم معظم النقد الذى تناول **عربة اسمها الرغبة** إما بفشل تينيسى ويليامز فى خلق شكل فني متسق، أو بالتركيز بشكل كبير على الشخصية الأساسية باعتبارها وحدة لها وظيفتها المستقلة داخل العرض. إن تلك المقاربات التى تناولت مسرحية **عربة اسمها الرغبة** من وجهة النظر الأخلاقية أو باستخدام معيار التجنيس generic خلصت إلى أن هذه المسرحية قد أخفقت إما لإفتقارها لأية قضية أخلاقية (أو درس

أخلاقي يفيد منه الجمهور) أو لأنها "مأساة حديثة" على حد تعبير ويليامز – وليست مأساة آرسطية.[٤] أما أولئك النقاد– الذين لا ينظرون إلى المسرحية باعتبارها نموذجًا يعبر عن إخفاق المأساة فى العصر الحديث، ولا ينظرون إليها باعتبارها تشذو تختلف عن المسرحيات الحديثة– فيحاولون تدجين العنف الذى يشكل محور المسرحية، وذلك بالنظر إليها باعتبارها دراما واقعية؛ ويرى هؤلاء أن مسار التاريخ يجعل استبعاد الشخصية الرئيسية أمراً حتميًا كما يجعل انتهاكها أمراً "طبيعيًا".[٥]

وبعيداً عن عدم الوضوح الذى ينسب إلى المسرحية فيما يتعلق بمسألة النوع الفني، فإن الطريقة التى صورت بها بلانش باعتبارها بطلاً تمخضت عن قراءات استندت جميعًا إلى معايير غير جمالية، كما استندت إلى أحكام اتفقت جميعًا على التركيز التام على شخصية البطل باعتبارها المفتاح الأخلاقى للمسرحية[٦]، وذلك على الرغم من الاختلاف البيِّن بين هذه الأحكام فى نظرتها إلى شخصية بلانش؛ فبعض هذه الأحكام ينظر إلى "بلانش" باعتبارها المعبر الوحيد فى المسرحية عن الحساسية الإنسانية التى تنهار أمام مجتمع قاس، فى حين البعض الآخر من الأحكام يرى فيها شخصية لا أخلاقية من الوجهة الجنسية أو حتى عاهرة شبقة.[٧] والبعض الآخر من النقاد يتأثر بشدة بشخصية بلانش حتى إنهم يتصورون أنها قد ماتت فى نهاية المسرحية على الرغم من أننا نراها وهم يحملونها إلى المصحة النفسية[٨]. إن أشكال الاستجابة تجاه العروض المسرحية -كما يخبرنا المخرجون والنقاد– لا تتسم بتلك الأحادية التى تتصف بها استجابات الأكاديميين إزاء النص ذلك لأن تناقضًا فادحًا يكمن فى الاستجابات التى تستثيرها العروض المسرحية: فهذه الاستجابات تنفى شخصية بلانش بشكل وحشى، وفى الوقت ذاته يشوبها قلق وتوتر إزاء التوحد مع الشخصية التى تحطم بلانش، وإزاء قبول مجموعة الظروف التى تؤدى إلى انتصار هذه الشخصية المدمرة فى النهاية.[٩]

على الرغم من اختلاف أصحاب الاستجابات الأحادية عن الجمهور الذى يستمتع بالمسرحية "لأسباب خاطئة" فإن استجابات كل من المجموعتين تكشف عن أوجه

قصور معينة فى كل من المنهج الأخلاقى، والمنهج الذى يسعى إلى تجنيس العمل الفنى، وذلك فى تناولهما لمسرحية **عربة اسمها الرغبة** . وإن كان النقد الذى يسعى إلى تجنيس العمل الفني يميل إلى أن يبقى على نهجه الآرسطى الجديد إلا أنه تجاهل تحذير أرسطو من أوجه القصور في شخصيات البطلات، والتضمينات التى تنطوى عليها ملاحظاته فى هذا الشأن.(١٠) وهكذا فإن التركيز الأحادى البعد على شخصية البطل، ومحاولة تلمس خطأ يفسر سقوطه / سقوطها- وهو ماتم تطبيقه على مسرحية **عربة اسمها الرغبة** منذ العرض الأول لها عام ١٩٤٧- وذلك من خلال وجهة النظر الآرسطية بنظرتها القاصرة للشخصيات النسائية أدى إلى التأكيد على جوانب معينة في الشخصية الرئيسية دون الاهتمام بالقضايا المحورية التى تطرحها المسرحية. أيضًا فإن الإطار الواسع من القضايا الأخلاقية والتى تعبر عنه المسرحية عانى من توجه نقدى يحكمه إيمان راسخ بتطور التاريخ. وهكذا، فبدلاً من استقصاء مسألة العنف بشكل نقدى فى مسرحية **عربة اسمها الرغبة** يصبح العنف مجرد رمز للتطور الضرورى والحتمى من الماضى إلى الحاضر.

أما إذا تناولنا مسرحية **عربة اسمها الرغبة** من خلال التطبيقات الأدبية للأنثروبولوچيا، ومن خلال المنهجين التفكيكى والنسوى، يمكن للنقد حينئذ أن يتجاوز هذا الدافع نحو تصنيف المسرحية وتجنيسها واضعًا موضع التساؤل تلك الرغبة فى السيطرة على الأدب المعتمد canon واحتوائه، وهى الرغبة التى ينطوى عليها مثل هذا الدافع نحو التصنيف والتجنيس.(١١) إن هذا اللاتعين indeterminacy الذى تتصف به المسرحية فيما يتعلق بمسألة الجنس أو النوع الفنى لا يتمخض فقط عن خلق مسافة بينها وبين المتلقى إنما يتمخض أيضًا عن عدم قدرة العمل الفنى ذاته أو إحجامه عن طرح وبلورة أية انفعالات أو عواطف تتفق وأى من طرفى القضايا التى يثيرها النقاد. وعلى الرغم من أن المقابلات oppositions التى تنطوى عليها مسرحية **عربة اسمها الرغبة** (وهى المقابلات بين الماضى والحاضر، الروح والجسد، الموت والحياة) قد خضعت للدراسة المستفيضة تبقى مقابلة أخرى لها أهميتها بالنسبة لنا خصوصًا فى ضوء التجربة التاريخية للقرن العشرين، وهى مقابلة تتجلى فى

روايتين versions للتاريخ تسعى كل منهما سعياً حثيثاً نحو حيازة السلطة. تظهر الصياغة التجسيدية الواضحة التى يطرحها ويليامز فى رؤيته المحايدة للصراع الدائر بين خصمين، كما تظهر أيضًا فى لحظة الانفراج resolution التى لا تقدم الخاسر-الضحية فى صيغة "سنتمنتالية" تدفع الفعل الدرامى إلى آفاق عالم أكثر شفافية. وإذ يتأرجح الجمهور فى توحده العاطفى مع أطراف تبادلية، فإنه يصل إلى نتيجة مفادها أن صياغة التاريخ ومايستتبعها من وجود ضحايا إنما تتم بشكل محتوم؛ وهنا يكتشف الجمهور أن الخطاب التاريخى يعتمد فى تشكله على السلطة لا على المنطق.

على الرغم من الصراع على حيازة سلطة تأويل الماضى والمستقبل كما نجده فى مسرحية **أوديب ملكًا** والتى تعد أكثر قابلية للتجنيس الفنى-على الرغم من ذلك فإن الحبكة قد تم تحديدها من خلال نبؤة دلفى، ومن ثم لم يكن بمقدور سوفوكل تغيير الأوضاع بشكل يهز إيمان الجمهور بالقصة فى روايتها المجازة من قبل الآلهة: والتى تتحرك فى اتجاه عنصرى الشفقة والخوف. على النقيض من ذلك، فإن ويليامز لا يدفعنا فى اتجاه محدد بقدر مايدفعنا فى اتجاه اللايقين. وقد يرى البعض أن لكنة بلانش الجنوبية وأصولها الريفية تحتم عليها أن تتحول فى النهاية إلى ضحيته، وذلك إذا ما أخذنا فى الاعتبار المسارات التى يتخذها التاريخ الأمريكى؛ وهذه الحتمية ذاتها تفرض نفسها على أوديب وذلك من خلال نسبه. إلا أن هذه الحتمية الخفية التى تكشف عنها مسرحية ويليامز لا ترتبط كثيراً بتاريخ الجنوب الأمريكى بقدر ماترتبط بعملية نفى الأفراد من الخطاب التاريخى وبشكل تحكمه الهوية الجنسية.

-١-

إذا نظرنا إلى مسرحية ويليامز من وجهة نظر الصراع الدائر بين تصورات مختلفة للتاريخ، لوجدنا أن التركيز على شخصية بلانش على حساب الشخصيات الأخرى والسياق المسرحى ككل إنما يؤدي فى النهاية إلى تكوين صورة تفتقر إلى التوازن،

وهى ذات الصورة التى نحصل عليها إذا ماركزنا فى نظرتنا لمسرحية **أوديب ملكًا** على الخطأ المأسوى الكامن فى شخصية أوديب دون اعتبار للنبوءة. إن المعيار النهائى للصراع كما تجسده مسرحية **عربة اسمها الرغبة** يتمثل فى تلك المقابلة بين العقل، واللا عقل، بين الرشد والجنون؛ ولذا فإننا نجد ويليامز وهو يجسد بلانش فى افتقارها إلى السلطة بل فى اخضاعها، وذلك من خلال إحالتها إلى أعلى سلطة مسئولة عن اللغة، بل مسئولة عن تأويل الماضى والتنبؤ بالمستقبل ألا وهى سلطة العلاج النفسى، والمنوط بها الحكم العلمى على صحة النفس وسلامتها. إلا أن هذا المعيار النهائى لا يتحكم فى مسار الحبكة أو يحدده بشكل صريح (كما هو الحال مع الآلهة ومايفرضونه من عقوبات) ولذا فإن ثقل السلطة يتأرجح بين بلانشى وستانلى عبر المسرحية، وهو مايسبغ على المسرحية عدم اتساق ظاهر، وما يجعلها عصية على التجنيس، الأمر الذى أربك كل من النقاد والجمهور. كذلك لاحظ النقاد وجود مشابهات مذهلة بين هذين الخصمين مثل حبهما للملبس، وحضورهما الجنسى القوى، وميلهما لتضخيم ذواتهما.[١٢]

وفى الأزمة التى تعجل بها الأسئلة المطروحة والمتعلقة بالملكية-وذلك فيما يتعلق بـ"بيل ريف"، وولاء "ستيلا"، والأهم من ذلك فيما يتعلق بالمرء ذاته- نجد أن تحولات السلطة من شخصية إلى أخرى تؤدي إلى تحول تعاطف الجمهور، ولذا فإن أكثر ماتكشف عنه هذه المسرحية ويشكل مصدراً للإزعاج هو خضوع الجمهور الإرادى لشخصية مافى سيطرتها على الموقف، بل خضوعه فى النهاية لتصور هذه الشخصية عن الأحداث. إلا أن ويليامز يرمى إلى تقويض صورة صناع التاريخ، ويتضح هذا الهدف من خلال التقنيات المسرحية التى يستخدمها من قبيل الستارة الخلفية التى تصبح شفافة، وذلك فى اللحظات المحورية فى العرض، وظهر ذلك كذلك فى التقابل الحادث بين الأشكال الموسيقية، وضوضاء الغابة. وهكذا نجد المؤثرات المرئية والصوتية وهى تتعارض مع صيغة المسرودة التى تحوز الانتصار، والتى تحظى بقبول جميع الشخصيات عدا تلك الشخصية التى تجرد من سلطة الكتابة.

إن مسرحية **عربة اسمها الرغبة** يبدو أنها تتشكل من أفعال "قراءة"، وتأويلات لنصوص متعددة تتراوح بين الوثائق والنقوش (مثلما نجد فى أوراق بيل ريف، والكلمات المكتوبة على علبة السجائر الخاصة بـ "ميتش") وحتى الصور والناس ذاتهم باعتبارهم نصوصًا. وعلى اعتبار أن بلانش وستانلى يتنافسان على السلطة التأويلية فإنهما يلجآن إلى استراتيجيات انفعالية ولغوية متشابهة يرميان من خلالها إلى أن يكون لكل منهما الصدارة على الآخر. وهنا يطرح السؤال نفسه: لماذا يحرز فعل القراءة الخاص بـ "ستانلى" الانتصار على فعل القراءة الخاص بـ"بلانش" على الرغم من أن فعل القراءة الخاص بـ"بلانش" يتسم بقدر أكبر من المعرفة؟ ولعل ويليامز يمدنا هنا بمفتاح لفهم النتيجة التى تؤول إليها المسرحية، ألا وهو اسم "بلانش" ذاته؛ فالاسم هنا يعنى كل من "أبيض"، و"خال من أى كتابة" blank، ولذا فالشخصية هنا تبدو واقعة تحت حتمية مسبقة تجعلها قابلة للكتابة عليها، بل تجعلها قابلة للتشكل وأن تكون غير ذاتها. ولا يدهشنا مايعلنه ستانلى" عن "بلانش" قائلاً إنها "ليست بالزنبقة" وذلك فى اللحظة التى يبدو فيها بشكل واضح أن السلطة انتقلت إليه؛ وإن كانت التورية هنا بطبيعة الحال لا تفصح ولكنها تنبئ بالانتصار الذى سيحرزه ستانلى فى النهاية. وإن كان ستانلى يصور فى بداية الأمر على أنه غير قادر على التمييز بين الحقيقى والزائف فى ممتلكات بلانش المتبقية، إلا أنه يبدو فى النهاية وقد أصبحت له السلطة الكاملة على الحقيقة التى تجسدها بلانش.

فى إطار المدى الكامل من القراءات التى تضطلع بها شخصيات المسرحية، بل التى يضطلع بها الجمهور نجد "ستانلى كوالسكى" وقد تحول من كونه مجرد نص أو شفرة بالنسبة لـ "بلانش" إلى كونه مؤلف وصانع التاريخ. إن بلانش (التى تمثل كمًا مجهولاً بالنسبة لـ "ستانلى") تظهر على الخشبة وهى لا تملك إلا قدراً محدوداً من السلطة: ولكنها تارة توسع من حدود تلك السلطة، وتارة تفقدها وذلك على مدار المشهد الأول، وفى المشهد الثاني نجدها تستعيد هذه السلطة وذلك خلال مواجهتها لستانلى بخصوص "بيل ريف". وعلى الرغم من أن شخصية ستيلا-باعتبارها شخصية وسيطة بين كل من ستانلى وبلانش- تقدم نفسها باعتبارها سلطة على كل منها، إلا

أن تصوراتها الانفعالية عن حقيقة كل منهما لا تلقى اهتمام أى منهما، كما يثبت عدم صحتها على الأقل فى إحدى لحظات الحبكة. أما الشخصيات الأخرى فى المسرحية فتلعب وظيفة "الكورس" إذ تمثل وحدة واحدة لا تميزها معالم فارقة، وهذه الوحدة تتأرجح حسب اتجاه السلطة. وعلى الرغم من أن شخصية ميتش Mitch تجسد بشكل واضح المعالم إلا أنها تمثل معياراً للكسب والخسارة التى يتمخض عنها بروز أحد الخصمين.

يتجلى الظهور الأول لـ "ستانلى" فى المسرحية من خلال "قراءتين" : أولاً: تأنيب زوجته له بشكل رقيق فيما يتعلق بسلوكياته؛ ثانيًا: التأويل الجنسى الواضح الذى تصل إليه المرأتين وذلك عندما تريان ستانلى، وهو يقذف ستيلا باللحم النيئ. على النقيض من ذلك تظل شخصية بلانش نصًا يقرأه الجمهور. (إن الإرشادات المسرحية التى يتيحها ويليامز للقارئ تشكل إدراكه لشخصية بلانش باعتبارها حضوراً ماثلاً على الخشبة، وهو مالا يتوفر للمتفرج) تكشف لنا بلانش فى المشهد الأول بشكل أكثر مباشرة من ستانلى عن مواطن قوتها وضعفها، ومن ثم تكشف عن مصدر سلطتها، وفقدانها لهذه السلطة فى نهاية الأمر. تظهر بلانش فى ثياب غير مناسبة، ولأنها تبدو عاجزة عن الجمع بين المعلومات المكتوبة على قطعة الورق والمكان الذى تجد نفسها فيه فهى تبدو ضائعة.

وعملية الإزاحة والاستبعاد التى تعانيها بلانش على مدار المسرحية تعزلها عن الآخرين. كذلك فإن ثقتها تتقوض بفعل مناخ يجعلها فى ريبة من المواضعات الاجتماعية التى تحيق بها، تلك المواضعات التى يعد التحكم الفعال فيها أمراً حتميًا للاستحواذ على السلطة والإبقاء عليها. يتجاهل ستانلى احتجاجها الرقيق عندما تقول: "لا تنهض من فضلك" فيرد عليها قائلاً: "لن ينهض أحد، فلا تقلقى" فضلاً عن ذلك فإن ستيلا التى كانت قد نبهتها بشأن عدم اتساق عاداتها مع السياق الحاضر تجد هذا "التوجه المتعالى" لدى أختها "فى غير محله".(١٣) تتبدى علاقة بلانش بالمكان منذ المشهد الأول، والذى نجد فيه "هذا المكان" الذى يملكه "يونيس" و

"ستيف"، وقد وضع في موضع المقابلة مع "مسقط رأس بلانش بـ "ميتش" حول احتياجها إلى مكان بعيداً عن كل من "ستيلاً" و"ستانلي"، كذلك فإن نبذ "ميتش" لها يعبر عنه من خلال رفضه العودة بها إلى "بلدتها". كذلك فإن هدية عيد الميلاد التي يقدمها ستانلي لها وهي تذكرة أتوبيس إلى لوريل إنما تؤكد على ما أعلنه ستانلي حين قال: "إنها لن تبقى هنا بعد يوم الثلاثاء". ويدرك ستانلي -مثله مثل ستيلا- أن بلانش يمكنها العودة إلى مكان وهمي.

وان كانت عملية الازاحة التي تتعرض لها بلانش تجعلها تخسر خسارة هائلة فيما يتعلق بترسيخ سلطتها، إلا أن مواطن قوتها تبقى بادية للعيان. إن فطنتها ومعرفتها تسمحان لها بالتعبير عن بهجتها المضطربة إزاء أسماء العربات في نيو أورليانز، وأسماء المقابر والحقول. تضع بلانش نفسها داخل إطار المكان الخاص بـ "ستيلا"، وذلك من خلال استخدام الإشارات الأدبية، إذ تشير إلى إحدى الطرق باعتبارها "غابة إدجار ألان بو المسكونة بالأشباح" (٢٥٢). كذلك فإن إصرار بلانش على تحديد مجموعة "الظروف" التي ارتضت ستيلا أن تعيش بموجبها يمنحها سلطة كافية تجعلها تضع ستيلا في موقع المدافع: تقول ستيلا: "إنها ليست بالمكان السيئ على الإطلاق. إن نيو أورليانز ليست مثل المدن الآخرى" (٢٥٢). وهذا التصريح من جانب ستيلا مثله مثل تصريحاتها الأخرى تدحضه أحداث الحبكة فيما بعد إذ تبدو نيو أورليانز بعد ذلك قريبة الشبه جداً بالمدن الأخرى، ومنها "لوريل" بولاية ميسيسيبي.

تتجلى قوة بلانش بشكل أكثر وضوحًا في مواجهتها لـ "ستانلي" فيما يتعلق بفقدان "بيل ريف". وبعد أن أجبرت بلانش ستيلا على قبول قصتها الخاصة بفقد مزرعتها، وذلك بأن صورت لها إحساسها بالفاقة والعوز ("لقد أدميت نفسي في سبيل ذلك، وكدت أموت لأجله"{٢٦٠}) في مقابل الرفاهية والاستمتاع الحسي عند ستيلا ("في الفراش-مع بولاك" {٢٦٢}) تبقى بلانش بعيدة عن الخشبة، وذلك على مدار الجزء الأول من المشهد الثاني، والذي نجد فيه ستيلا وهي تحاول إقناع ستانلي (ولكن بشكل غير فعال) بحقيقة قصة بلانش. إن غياب بلانش عن الخشبة لا

يتمخض عن الكثير من الضرر مثلما هو الحال مع حضورها فى المشهد الأول الذى ينتهى بمرضها، وذلك فى حضور ستانلى. وفى المشهد الثانى تحذر ستيلا ستانلى بشكل متكرر ألا يجعل بلانش تمرض مرة أخرى، فهى تقول له: "إنها ستتحطم" (٢٧٣). ومرة أخري تستبعد تصريحات ستيلا من جانب الشخصيات الأخرى، كما تدحض تطورات أحداث الحبكة هذه التصريحات. إن كانت بلانش غائبة عن المشهد فيما عدا صوت غنائها فإن حضورها الجسدى يحلى محله صندوق ثيابها. ويتواجد هذا الصندوق باستمرار أثناء الجدل حول مصداقيته بلانش، وذلك على مدار المسرحية. والأمر الغريب أن هذا الصندوق يدافع عن ذاته ضد هجمات ستانلى تمامًا كما تفعل بلانشى عندما تتواجد فوق الخشبة، ذلك أن هذا الصندوق يحتوى أكثر مما يمكن أن يستوعبه ستانلى، ودائمًا يقاوم محاولات ستانلى لاختزال محتوياته. تعلن بلانش قائلة: "إن كل ما أملك هو هذا الصندوق"(٢٨١)، وفى تلك اللحظة فإن كل من مالكة الصندوق، والصندوق ذاته يرويان قصتهما بنجاح وفعالية.

إن العنف الذى يمارس ضد الأشياء ينبئ بتحويل البطلة إلى ضحية، فعندما تحذر ستيلا ستانلى من مرض بلانش يشرع ستانلي فى فتح الصندوق بالقوة، ويبعثر محتوياته محاولاً أن يثبت لـ "ستيلا" أن شكوكه حول خداع بلانش لها مايبررها. إلا أن قوته الجسدية وحدها ليست لها جدواها فى هذه اللحظة، إذ إن سلطته تفقد فعاليتها نتيجة جهله الواضح والصريح بكل ماهو خارج عن حدود خبرته المباشرة. يضطر ستانلى مرتين إلى استدعاء سلطة "المعارف" الذين بإمكانهم تقييم مقتنيات بلانش من فراء ومجوهرات، وهى الأشياء ذاتها التى قيمتها ستيلا سابقًا ووجدتها "غير ثمينة" وقديمة. أما المرة الثالثة فيقر فيها ستانلى لـ "بلانش" بعدم كفاءته فى الشئون القانونية، ومن ثم يعلمها بأنه سيتشير محاميًا من المعارف" حول الأوراق الخاصة بـ"بيل ريف".

إذا كانت بلانش بدأت المسرحية من موقع الغريبة التى يتحدث عنها الآخرون فى غيبتها ويقلبون ممتلكاتها بحثًا عن شئ يدينها، فإنها فى المشهد الثانى تشغل موقع

من له السلطة، وذلك مقابل كل من ستيلا وستانلى. وهنا ترفض بلانشى حماية ستيلا وتجد لها مهمة تقوم بها حتى تتمكن من مواجهة ستانلى بمفردها. وعلى الرغم من اعتداء ستانلى على صندوق ملابسها إلا أنها تظل المالكة الوحيدة له دون نزاع لأنها عندما تضع الأوراق الخاصة بـ "بيل ريڤ" فى "أيدى ستانلى الكبيرة"(٢٨٤)، فهى تثبت أنها المالكة الوحيدة لـ"بيل ريڤ" كتاريخ وكمستقبل. الأهم من ذلك كله أنها بدلاً من أن "تتحطم" فهى تنجح فى استعادة ذاتها التى شعرت أنها تتسرب من بين أيديها" يتحتم علىَّ أن أتحكم فى ذاتى"{٢٥٠}) والتى تعدى عليها ستانلى، ودافعت عنها ستيلا بشكل غير مُرضٍ.

يظهر الصراع على السيادة بين الخصمين حالما يتقاسمان الخشبة. تحاول بلانش اخضاع ستانلى من خلال مغازلتها الجنوبية الطابع، وهو أمر لا يفهمه تمامًا، ولكنه يتكيف معه بسهولة. كذلك تسلك بلانش أيضًا سلوكًا أكثر أثارة عندما يبدأ ستانلى حديثه عن الشفرة النابليونية، ومرة أخرى يواجه ستانلى هذه التحركات من جانب بلانش بحملته الوقحة ولكن الفعالة قائلة: "لا تلعبى دورك بهذا البرود" (٢٨١). ولأن خبرة ستانلى واسعة وكبيرة فيما يتعلق بالمغازلات، والنساء اللاتى يمنحن الرجال أفكاراً عن أنفسهن فإن محاولات بلانش التكتيكية نبوء بالفشل. وتبدأ بلانش فى إحراز الصدارة على ستانلى فقط عندما تستخدم لغة لوصف ماضيها، وتاريخ "بيل ريڤ"، وهى لغة تبتعد بها عن مدى إدراك ستانلى، وتجعل منها تلك المرأة التى يقول عنها "ميتش" "لم أعرف أبداً شخصًا مثلك"(٣٤٣).

إن هذين المستويين من الخطاب اللذين يتجليان فى لغة بلانش الموحية والمسهبة والمراوغة من جهة، وحديث ستانلى المباشر والذى يبدو منصبًا على الحقائق من جهة أخرى يشير إلى اختلاف يتأسس على الهوية الجنسية والطبقة، وهذا الاختلاف يعمل لصالح بلانش لبعض الوقت، ولكنه يؤدى إلى هزيمتها فى نهاية الأمر. يقر ستانلى فى المشهد الأول بأنه لم يكن متفوقًا" إلى حد كبير فى اللغة الإنجليزية"، ولكنه سرعان مايحاول طمس معالم هذا الفشل بأن يوضح لـ "بلانش" أن ذلك لم يعقه عن شغل موقع

السيادة والطبقة العليا وذلك فى مقابل أخت زوجته التى تدرس الانجليزية. فى المشهد الثانى نجد ستانلى وهو يحاول تأويل كل محتويات صندوق الثياب الخاص بـ "بلانش" بحيث تشير جميعًا إلى الخديعة التى يشك ستانلى فى أن بلانش تحاول أن توقع ستيلا فى حبائلها، بل توقعه هو أيضًا فيها. ومن ثم تصبح كل قطعة داخل هذا الصندوق بمثابة قرينة أخرى ضد بلانش: "ثوب مذهب"، "قطع من فراء الثعلب الأصلى"، "صندوق مجوهرات"، "ماسات" (٢٧٤-٢٧٥). والنتيجة التى يصل إليها ستانلى بعد تنقيبه هذا أن "هناك الآلاف من الدولارات التى تستثمرها بلانش فى هذه الأشياء وأن"هذا هو ما آل إليه حال المزرعة"(٢٧٤-٢٧٥). وتعجز خبرة ستيلا (التى تظهر عندما تخبره أن حجر الراين ليس ماسًا وإنما هو قريب جداً من الزجاج) واحتجاجاتها المتكررة ("لا تكن أبلهًا بهذا الشكل"، "أنت لا تدرك مدى الغباء والبشاعة الذى وصلت إليه" {٢٧٤-٢٧٥}) عن التأثير على ستانلى لأنها غير قادرة على تغيير مستوى الخطاب.

ورغم ذلك فإن بلانش تنتزع السيادة من ستانلى وذلك أثناء مواجهتها له بخصوص بيل ريف. إن دفاعها المستميت عن "خطاباتها الغرامية، التى أصابها القدم بالاصفرار، والتى أرسلها لها فتى واحد" (٢٨٢) تظهر بشكل معقد أن ستانلى عاجز عن معرفة وإدراك الأشياء ومن ثم غير قادر على اختزالها؛ فبدلاً من الحقائق الباردة الجامدة التى تنطوى عليها الوثائق القانونية والتى بموجبها كان سيتسنى لـ "ستانلى" توجيه الاتهام إلى "بلانش" يجد أمامه قصائد "مبعثرة" من أناس أصبحوا فى عداد الموتى، وهى نصوص من القوة مما يجعل بلانش تعلن حدود علاقتها بكل من هذا العاشق الذى أرسل الخطابات، وستانلى؛ تقول بلانش: "لقد آذيته بذات الطريقة التى تود إيذائى بها، ولكنك لن تستطيع." (٢٨٢). وفى إطار دفاع بلانش المستميت والعاطفى عن هذا الجوهر الداخلى الذى يخصها يصبح بتبادل الأوراق القانونية بمثابة هبوط anti-climax . وتبدو لنا بلانش فى سيطرة تامة على ستانلى وهى تتحدث عن تاريخ "بيل ريف"، وهو تاريخ ليس بمقدور ستانلى الإحاطه به باعتباره نصًا قابلاً للفهم:

"هناك الآلاف من الأوراق التى تعود فى تاريخها إلى مئات السنوات"(٢٨٤). إن هذا النص -مثله مثل عربة نيو أورليانز- يؤدى على حد تعبير بلانش إلى "المقبرة التى لجأ إليها الجميع الآن عداى أنا وستيلا" (٢٨٤). وعندما يقر ستانلى بعدم قدرته على استيعاب هذا التاريخ وهذه الأوراق ("لدى محامى من معارفى سيضطلع بدراسة هذه الأوراق") تقول بلانش بشئ من السخرية" قدم هذه الأوراق لمحاميك ومعها صندوق من أقراص الأسبرين"(٢٨٤)، وهى بذلك تبدد ماقد يتبقى لدى ستانلى من اتهامات. إن الوقار والجدال اللذين تنهى بلانش بهما مواجهتها مع خصمها تجعل ستانلى يشير إليها لاحقًا بشكل متكرر يشوبه الحسد باعتبارها "ملكة".

إن الخطابات الغرامية تصيبه بالارتباك كذلك تصيبه شكوكه بالحيرة، وهو هنا يحاول استعادة الأرض التى فقدها وذلك من خلال تقديم تاريخ آخر، أو نهاية أخرى لما طرحته بلانش عن "بيل ريف"؛ ويدرك ستانلى تمامًا أن هذا التاريخ البديل الذى يقدمه لا يمكن لـ "بلانش" كامرأة أن تبقى ساكنة أمامه. ويرى ستانلي أن هجومه على بلانش هو أمر ضرورى ذلك أنه وستيلا سينجبان طفلاً من المفترض فيه بعد ذلك أن يستكمل قصة "بيل ريف". كذلك فإن فترة الهدنة التى تعقب إعلانه ذلك تعبر عن توازن مؤقت بين سلطتى الخصمين.

إن منافسة بلانش لـ "ستانلى" على "ستيلا" وعلى "المكان"، وعلى السلطة التى يمكن من خلالها تقدير قيمة الحياة تتفجر بشكل أكثر وضوحًا فى المشهد الثالث والمشهد الرابع، وذلك إذ يقرأ كل منهما الآخر بشكل كامل، كما يحاول كل منهما تجنيد داعمين ومؤيدين لتصوره للتاريخ. وكما تبدو مبادرة بلانش بإظهار الكياسة تجاه ستانلى سخيفة وبلا معنى فى هذا الموقف، كذلك فإن ممارسة ستانلى لسلطته على نساء المنزل يبدو زائداً عن حده لدرجة غير معقولة. إلا أن فقد ستانلى للسيطرة على نفسه عندما توقف عن لعب البوكر بشكل عسيف إنما يعبر عن إيقافه للتسرب التدريجى للسلطة من بين يديه وذهابها إلى بلانش. وعندما يأمر ستيلا بأن تصمت تجيبه "هذا منزلى وسأتحدث فيه كيفما أشاء"(٢٩٤). وبعد ذلك بقليل وعندما يدرك

احتمال تحول ميتش إلى جانب بلانش وهو مايغضبه يأمر ستانلى بلانش بأن تطفئ الراديو ولكن حتى حلفاءه المتبقين يعترضون على ذلك قائلين "أو، دع الفتيات سيتمتعن بالموسيقا، فهذا شئ جيد بالتأكيد"(٢٩٥).

وكما حدث مع صندوق الثياب الخاص بـ "بلانش" يصبح العنف الجسدى الاستجابة التى يمكن من خلالها إخضاع هذا الخصم الأنثوى. أيضًا فإن التمرد المتزايد على ستانلى من جانب الشخصيات الأخرى يجعله يحاول جاهداً أن يحتفظ بسيطرته على ميتش والنساء الأخريات، فهو ينادى بشكل متكرر على ميتش لكى يأخذ مكانه فى لعبة البوكر بينما ميتش مفتونًا بالدائرة الأنثوية فى حجرة النوم التى تهرع إليها دائمًا كل من بلانش وستيلا ليتبادلا الأسرار والضحكات. وعندما لا تأتى أوامره إلى كل من ميتش وبلانش بمردودها، وعندما تفتح بلانش الراديو مرة أخرى يلقى ستانلى بالراديو خارج الناقدة. وعلى الرغم من أن الصفعة التى كانت ستيلا قد تلقتها قبلاً من ستانلي كانت بمثابة تحذير وتذكرة لها بحقوقه عليها إلا أن استخفافها به عندما نادته قائلة: "أنت أيها الحيوان"، وعندما طلبت من لاعبى البوكر مغادرة المنزل (٣٠٢)، كل ذلك استفزه ودفعه إلى ضربها. وعلى النقيض من حالة التباكى التى أصابت بلانش عندما قالت: "يوجد الكثير جداً -الكثير جداً من الفوضى فى هذا العالم"، فإن انفجار ستانلي بهذا الشكل أعاد له سلطته، فبعد هذا الموقف نجد أصدقاءه من الرجال يلتفون حوله ويولونه انتباههم مظهرين احترامهم لطاقة العنف التى أبداها، كذلك فإن ستيلا تعود إليه وتقبل سيادته عليها. أما قراءة بلانش لأحداث تلك الليلة والتى ظهرت فى قولها "جنون، جنون مطبق"(٣٠٣)، فقد استبعدها الآخرون وتجاهلوها. بل إن "يونيس" يوضح الأمر قائلاً إن هذه الليلة انتهت على نحو أقل مأسوية من أمسيات شبيهة فى الماضى: "آمل أن يسحبوك إلى الداخل ويفتحوا عليك خرطوم الغاز كما فعلوا المرة السابقة!" (٣٠٦). وعندما تقول بلانش: "إنى مرتعبة!" يجيبها ميتش قائلاً: "هو-هو! لا يوجد مايدعوك إلى الفزع، إنهما فقط متيمان ببعضهما البعض...لا تأخذى الأمر على محمل الجد" (٣٠٨). أما بالنسبة للشخصيات الأخرى التى كانت موجودة بالمنزل، فإن هذا الانفجار الذى حدث من

جانب ستانلى هو مجرد الذروة فى سلسلة من الأزمات التى تؤدي إلى المصالحة والتناغم المؤقت ثم تؤدي إلى أزمات أخرى يمكن احتواؤها بعد ذلك بسهولة.

وفى هذا الصراع المستمر على السلطة يتحتم على بلانش فرض قراءتها للواقع على أختها وإلا فقدت كل شئ. وبينما كانت مراجعة بلانش للتاريخ (قبل ليلة البوكر) تكاد تكون غير واعية وباعثها العواطف على نحو كبير، إلا أن هذه المراجعة تصبح فى المشهد الرابع واعية ومقصورة تمامًا. عندما تحضر بلا نش لأول مرة إلى نيو أورليانز فإنها تسأل عن "أختى ستيلا دوبوا" ثم تصحح نفسها قائلة "أعنى-السيدة حرم ستانلى كوالسكى"(٢٤٦). وهى مراراً ماتشير إلى ستيلا على أنها الأخت "الرضيعة" و"الطفلة". وفى الصباح الذى تلى تصالح ستيلا مع ستانلى بشكل عاطفى مؤثر تحاول بلانش مرة أخرى إستعادة ستيلا إلى دائرة الماضى الذى يتشاركان فيه، وهو ماض يستبعد ستانلى؛ وتفعل بلانش ذلك بأن قذفت بنفسها على الفراش إلى جانب أختها "وذلك فى دفقة من الرقة الهستيرية" مخاطبة إياها قائلة" طفلتى، أختى الصغيرة!(٣١٠). إلا أن رقة بلانش ليست نداً لأحضان ستانلى، ولذا نجد ستيلا تباعد بينها وبين بلانش. وتحاول بلانش بعد ذلك إيقاظ وعى ستيلا بماضيها وتراث الأخلاق الدمثة والكياسة الذى تربيتا عليه، والذى لا تجده ستيلا فى حياتهما الحاضرة:"أنا واثقة من أن ذاكرتك لا زالت تحمل الكثير لـ "بيل ريف" وهو مايجعلك تجدين استحالة فى العيش فى هذا المكان، ومع لاعبى البوكر هؤلاء"؛ "لا يمكن أن تكونى قد نسيت كل ماتربينا عليه ياستيلا، ولا يمكنك أن تفترضى أن هذا الشخص لديه فى طبيعته أى شئ ينم عن دماثة وكياسة!"(٣٢٠-٣٢٢).

ولعدم تأثر ستيلا بهذا الكلام تتحول بلانش عن تفسيرها لظروفهما الخاصة إلى تقديم نظرة عامة على تاريخ البشرية وتوقها إلى التقدم. ومثلما يحاول ستانلى اختزال بلانش فى صورة المجرمة، فهى تحاول أيضًا اختزاله فى صورة الوحش الهمجى. وبينما ترفض ستيلا بشكل واضح قراءة بلانش وذلك من خلال إيماءاتها أكثر من كلامها فإن ستانلى يسترق السمع إلى مؤامرة بلانش، ويخطط سراً لأن يجعل عملية

استرجاع التاريخ تلك ترتد إلى نحرها.

تحاول بلانش الاستحواذ على سلطة الصوت التاريخى، وذلك من خلال قراءة تختزل فيها ستانلى إلى مجرد عينة من حقبة بدائية ضمن حقب التطور، ومن ثم يجب التخلص منه حتى يتسنى للإنسانية أن تتقدم إلى الأمام. وهى تبدأ مثل هذه القراءة بمناداته "بالهمجى" (٣٢٢)، وهى تدعم تأويلها ذلك من خلال سلطة الأنثروبولوچيا:

إن لديه فى شخصيته شيئا ما أدنى من مستوى ماهو انسانى، شئ لم يرتقِ بعد إلى مستوى الإنسانية! نعم، إن لديه شيئا شبيهًا بما لدى القردة، وشبيهًا بإحدى تلك الصور التى رأيتها فى الدراسات الأنثروبولوچية! لقد مرت عليه الآلاف والآلاف من السنين، ولا زال هو ستانلى كوالسكى الخارج من العصر الحجرى! يحمل لحم حيوان قتله فى الغابة عائداً به إلى البيت!(٣٢٣).

وعلى الرغم من إدراك بلانش لعدم فعالية ملاطفتها ورقتها مع ستيلا أمام مايمنحه ستانلى إياها من إشباع جنسى إذ تسمع ستيلا تقول إنها تخلص لذلك الرجل "الذى يجعل أشياء تحدث فى الظلام"(٣٢١)-على الرغم من ذلك فإن بلانش تعلن أهمية وأولوية "المشاعر الرقيقة" على "الرغبة الغريزية الهمجية". ولذا نجد بلانش تضع أختها ضمن مصاف القردة، إذ تملك ذات إرادتهم:

"وأنت تمكثين هنا منتظرة إياه! ولعله سوف يضربك أو يستلقى على الفراش ويقبلك! وذلك إن كان قد اكتشف القبلات!"(٣٢٣). وعلى الجانب النقيض لهذه الصورة البدائية يوجد كل ما تذخره الإنسانية من "فنون" و"شعر وموسيقًا"، و"نور بهى جديد" يعبر عن التقدم أمام هذه البدائية المظلمة. وفى كلامها الأخير مع ستيلا تختزل بلانش ستانلى فى صورة أولئك الذين يجب طرحهم جانبًا والتخلص منهم لأجل تقدم الثقافة: "لا - لا تتعلقى بأولئك البدائيين الهمجيين!" (٣٢٣).

إذا كانت حجة بلانش، ورؤيتها لحياة ستيلا مع ستانلى، وعلى وجه الخصوص اختزالها لـ"ستانلى" فى صورة النموذج المتخلف -إذا كان كل ذلك يبدو موظفًا من

جانب بلانش لخدمة مصلحتها، ويبدو مليئًا بـ"الكليشيهات" فإن لغة ستانلى أيضًا- وإن كانت أكثر مباشرة- إلا أنها أكثر فقراً، كذلك فإن تصوره للتاريخ تشوهه الكليشيهات، والرغبة فى السيطرة لكن لأن الفعل الدرامى للمسرحية يقوض خطاب بلانش وليس خطاب ستانلى، فنحن نميل لأن نقع تحت سطوة لغة القوة، ولغة الخطاب الذى يحوز النصر بغض النظر عن فقر هذا الخطاب. [١٤] وإن كان مثقفو نهايات القرن العشرين يرتابون فى الامتيازات التى تسبغها بلانش على الفن والشعر والموسيقا باعتبارهم جميعًا بمثابة النور الذى يهدى البشرية فى مسيرتها المظلمة، فإن عدداً كبيراً أيضًا من الناس يتشككون فى "الكليشيهات" التى تساعد ستانلى على الانتصار على بلانش فى مسرحية **عربة اسمها الرغبة**.

عندما يقبض ستانلى على الخطاب الأبوى الذى يحظى بالسيادة، وعندما يختزل قصة بلانش ويحيدها تمامًا حينئذٍ يمكن له الانتصار عليها. وابتداءً من نهاية المشهد الرابع، وحتى ذروة المشهد العاشر يشرع ستانلى فى جمع الأدلة والقرائن التى يحتاج إلها فى صياغته التأويلية لـ "بلانش" والتى تتسم بالاختزال تمامًا مثل الصياغة التأويلية التى تقدمها بلانش له فى ضوء فكرة التطور. هناك دلائل عدة على أن ستانلى يشرع فى محاولة افقاد بلانش مصداقيتها حتى قبل "أن تتوفر الأدلة من المصادر الموثوقة"(٣٥٩)، ولعلنا نرى ذلك فى محاولة ميتش أن يشير إلى بلانش بشكل غير مباشر بخصوص الطريقة التى يتحدث بها ستانلى عنها. فى المشهد السابع الذى يأتى فيه ستانلى إلى البيت ولديه معلومات عن بلانش، نجد أنه قد كسب بالفعل ميتش إلى جانبه. ويتبقى له إذن أن يستعيد "ستيلا" و"المكان" من بلانش، ذلك أنه على الرغم من رفض ستيلا لأختها عندما هاجمت الأخيرة زوجها إلا أن بلانش قد اخترقت ولاء ستيلا لزوجها بالطريقة نفسها التى أعادت بها تنسيق الديكور الخاص بشقة ستانلى حتى تتناسب وذوقها. والواضح هنا أن حضور بلانش جعل ستيلا تشعر بالعزل ولو على نحو قليل. فهى تعلن -على سبيل المثال- أنها ترغب فى مساعدة بلانش فى تغيير ديكور الشقة لأن ذلك "يجعلها أقرب إلى بيتها الحقيقى" هناك فى بيل ريف، وليس نيو أورليانز(٣٣٣). يلحظ ستانلى بروز مكانة

بلانش، فيوجه كلامه إلى ستيلا قائلاً: "لعلك سوف تهرعين إليها بزجاجات الكوكا وتخدمين جلالتها، أليس كذلك؟ "(٣٨٥). ينطوى توبيخ ستيلا لزوجها على إحساس بوجود ماضٍ مشترك بينها وبين بلانش، وهو ماضٍ يبتعد ستانلى منه، وهو الماضى ذاته الذى كانت بلانش تسعى إلى إحيائه فى ذاكرة اختها؛ تقول ستيلا لزوجها: "إن بلانش شخصية حساسة وعليك أن تدرك أننا قد نشأنا فى ظروف مختلفة تماماً عن الظروف التى تربيت أنا فيها". وهنا يرد ستانلى مكرراً "لقد اختبرتمانى بذلك مراراً وتكراراً!"(٣٥٨)، وكلامه هذا يؤكد إحساسه بأنه يُنتزع من مكانه، ومن ثم يتحتم عليه أن يطرح تصوره للتاريخ ليكتب به حقيقة بلانش كما يتصورها.

تبدو "المصادر الموثوقة" التى يتكئ عليها ستانلى فى طرح تصوره للتاريخ مصادر ذات سلطة تماماً مثل "الدراسات الأنثروبولوچية" التى اتكأت عليها بلانش. يؤكد ستانلى لـ "ستيلا" مراراً أنه قد تحرى مصادره بدقة ولكنه لا يقدم أى دليل، وهى من جهتها لا تسأل عن أى دليل وهو مايعكس نجاح ستانلى فى التأثير عليها. إن ستيلا فى حقيقة الأمر تصادق-على استحياء- على قصة ستانلى، وذلك عندما أشارت إلى أنه قد يكون لدى بلانش مشكلات متعلقة بسلوكها فى الماضى. ورغم ذلك تحاول ستيلا إضافة التفاصيل إلى قصته، وذلك بأن تنظر إلى التاريخ نظرة أشمل، وهى نظرة يمكن على الأقل أن تبرئ ساحة بلانش؛ فتحكى ستيلا لـ "ستانلى" قصة زواج بلانش، كما تحكى له عن زوجها الذى كان مصاباً بالشذوذ الجنسى، وهنا يتبين لنا من كلام ستيلا أنها تتشكك ضمنياً فى مدى مصداقية المصدر الذى تحرى منه ستانلى معلوماته: "ألم يعلمك مصدرك بهذه المعلومات؟" ويعلن ستانلى عن الأهمية القصوى لتصوره: "إن كل ماناقشناه كان تاريخاً قريباً. إلا أن ذلك لا بد وأنه قد حدث منذ وقت طويل"(٣٦٤).

إن كانت بلانش تسعى إلى استبعاد ستانلى خارج التاريخ من خلال وضعه فى مصاف الهمجيين الذين عاشوا فى مرحلة ماقبل التاريخ، فإن ستانلى من جهة لا يقنع بمجرد تقديم قراءة اختزالية لـ "بلانش"؛ إنما يسعى ستانلى أيضاً إلى تأليف وكتابة

ليس ماضيها فقط، وإنما مستقبلها أيضًا. وهو قد قام بالفعل بكتابة ماضيها بشكل انتقائي وذلك من خلال التركيز فقط على "التاريخ القريب"، والتركيز على قصة "اللبلاب" بصيغتها المختزلة، مع تشويهها بالرغبة الجنسية النهمة لدى بلانش. وبعد ذلك يمنعها ستانلى من اللجوء إلى منزل ميتش، وفى الوقت ذاته يقدم لها تذكرة أتوبيس لا لكى تعود إلى لوريل لأنه هو ذاته أقر بأنها لا يمكن أن تعود إلى هناك، وإنما لمجرد أن يتخلص منها، ويستبعدها خارج منزله. عندما تسأل ستيلا ستانلى قائلة:"ماالذى ستفعله الآن بحق السماء؟" فيجيبها ستانلى: "إن مستقبلها مرسوم لها مثل خريطة"(٣٦٧). إن صيغة المبنى للمجهول فى هذه الجملة تخفى وراءها الدور الفاعل لـ "ستانلى" باعتباره رسام الخرائط الذى رسم خريطة مستقبلها. وفى المشهدين الثامن والعاشر نجده يجرد بلانش من كل ماتتخفى وراءه، ومن كل أشكال الإيهام التى أسبغتها عليها الملابس التى غالى ستانلى فى تقييمها عندما فتح صندوق ملابسها. لكن ذلك يبدو غير كافٍ لأن بلانش لا زالت قادرة على الاحتفاظ ببعض من هذا الوقار الغريب الذى يجعل ستانلى يشير إليها على أنها "ملكة". ولأن بلانش ترفض أن تتحول إلى تلك الصورة النمطية للفتاة الشبقة التى تنتمى إلى الطبقة العليا، فإن ستانلى يغتصبها. وفى ذلك السطر الشهير يتحدث ستانلى عن ذلك قائلاً: "لقد تم لقاؤنا هذا منذ البداية"(٤٠٢)، وفى هذا السطر يوجز ستانلى مسألة الصراع على السيادة الذى أصبح هو وبلانش طرفين فيه، وهو الصراع الذى أدى به فى النهاية إلى اختزالها فى صورة العاهرة التى تستثير الرجال وتستمتع بالالتقاء بهم وذلك فى تصوره هو للتاريخ.

-٢-

إن الصراع على حيازة التاريخ والذى تصبح الشخصيات الأساسيتان فى مسرحية **عربة اسمها الرغبة** طرفين فيه يرفع هذه المسرحية فوق مستوى الدراما العائلية. إذا كانت المسرحية انتهت بحادثة الاغتصاب لكان هناك مايبرر النظر إليها على أنها

تعبر عن الحياة في الجنوب في فترة مابعد الحرب حيث كانت المشكلة الحساسة للغاية هي الانتقال من نمط العلاقات الاجتماعية الأرستقراطية إلى نمط الأعراف والتقاليد المرتبطة بالطبقات الدنيا والوسطى والتي برزت بعد رجوع الجنود. إلا أن محور الاهتمام الإشكالي في مسرحية **عربة اسمها الرغبة** ليس مجرد رجل مخمور يتواجد مع أخت زوجته في شقة بمفردهما، فيذلها ويعتدي عليها، وإنما أن الفعل في حد ذاته يصبح علفيا، والمرأة نفسها تعاقب، فهي تسحب أمام أنظار جميع شخصيات المسرحية الذين يصادقون على مايحدث لها. لكن الإجماع هنا لا يكتمل بفعل مقاومة ميتش اللحظية، ووخز الضمير الذي يؤلم ستيلا، ولكن في النهاية يسود الإجماع بخصوص ضرورة القضاء على بلانش.

وهذا التحول من الطابع الخاص للمنافسة على السلطة النصية إلى الطابع العام والعلني للجناية المجتمعية يضع مسرحية **عربة اسمها الرغبة** في سياق الأزمة الاجتماعية -السياسة؛ فالجمهور هنا يشاهد الحكم الذي يوقِّع على بلانش والذي يقضي بإرسالها إلى المصحة النفسية التي ستصبح بمثابة المنزل بالنسبة لها، وفي الوقت ذاته يشاركها الجمهور إدراكها بأنها كانت ضحية للخطاب التاريخي الخاص بـ "ستانلي"، بل الخاص بالنظام الأبوي على نحو ضمني. وفضلاً عن تقديم عملية استبعاد ونفي بلانش بشكل علني حيث يتم ذلك أمام كل طاقم الممثلين الذين يتواجدون على الخشبة، فإن ويليامز يُعد للحظة الذروة، وذلك من خلال إدخال عناصر تنطوي على طقوس التضحية على النص. وهنا يتبع ويليامز نمط الطقس إذ يسبغ على بلانش الضحية سمتي السمو والدنس في آن معًا، حتى تؤدي كل من هذه العظمة والخزي إلى إبعادها خارج إطار التجربة الشائعة فتفقد إنسانيتها dehumanized، وتبدو بمثابة كائن وحشي. حتى قبل أن يكشف ستانلي عن المعلومات التي جمعها، نجد ماضي بلانش وقد احتوى على تفاصيل تبتعد بحياتها عن إطار حياة الكائن العادي لتضعها داخل عالم الأسطورة.

فعندما تحكى بلانش قصة ضياع "بيل ريف" نجدها تقدم نفسها فى صورة خصم البطل الذى يتعرض للحصار من جانب "الحاصد الجهم" الذى "نصب خيمته أمام أعتابها"(٢٦٢). كذلك فإن حوادث الموت التى تقصها تكتسب أبعاداً أسطورية إذ يظهر فيها الكثير من الدماء التى تنزفها بلانش والتى ينزفها آخرون ممن يشرفون على الموت، فمن هذه القصص يبدو لنا أن شخصيات الماضى عانت جميعها ميتة صعبة، فقد ماتوا جميعًا على نحو مروع" حتى إن أحدهم "كانت جثتها ضخمة للغاية، فلم يمكن وضعها فى كفن! لذا كان لا بد وأن تحرق مثلها مثل النفايات" (٢٦١). بل إن بلانش ذاتها تعلن قائلة إنها "صارعت·وأدمت" و"تلقت الضربات على وجهها وفى جسدها" (٢٦٠،٢٦١) وذلك فى محاولة منها لإبعاد الموت والإبقاء على الميراث. تتقبل ستيلا الأبعاد الأسطورية التى تصورها بلانش إذ تخبر ستانلى أن المزرعة "كان يجب التضحية بها وإلا حدث شئ آخر"(٢٧٠).

من ناحية أخرى ترتبط بلانش بشخصية دافنى الأسطورية؛ فهى تميل إلى اسمها الذى كان لها قبل الزواج وتصف إياه بأنه "بمثابة بستان فى الربيع"(٢٩٩) (هل كان ويليامز من هنا يتطلع بتفكيره إلى بستان الكرز المنكوب الذى صوره تشيكوف ذلك أن بلانش-أرملة آلان جراى...تعرف ولسبب غير معلوم باسم "دوبوا"؟) أيضًا فهى تأتى من مدينة تحمل اسم لوريل. لكن ويليامز فى هذه المسرحية يقلب أسطورة دافنى الطاهرة بأن جعل بلانش تروى لناقصة أخرى من ماضيها، وذلك بعد أن رسخ ستانلى سلطته السردية. وعندما تدرك بلانش أنها فقدت بلانش تقص عليه صياغة أخرى لقصة صراعها مع الموت، ذلك الموت الذى اختاره زوجها الشاب، والذى صارعه أقاربها العجائز باستماتة. وفى هذه المرة تقدم بلانش نفسها فى صورة إحدى عابدات أفروديت التى تشبع رغبة الجماهير المحتشدة أمام المعبد فى الليل. والنص هنا يذكرنا بشكل ساخر ولافت أن هؤلاء المتعبدين أمام هيكل أفروديت هم أنفسهم يصارعون الموت؛ فهم جنود صغار يتجمعون مثل زهر الأقحوان بطول الطريق إلى الوطن"(٣٨٩). وهذا الـ"كليشيه" يستدعى كليشيهًا" آخر،إذ إن هؤلاء الشباب مقدر لهم أن يموتوا ويدفنوا * بعيداً عن الوطن، ولذا فإن هروبهم من خلال الخمر والجنس هو أمر سريع الزوال مثلما

* المشابهة هنا بين كلمة daisy والتى تعنى فى الانجليزية زهر الأقحوان وتعبير "push up the daisies" والذى يعنى "يموت ويدفن". {المترجم}

هو الحال مع بلانش. إلا أن بلانش تحاول من خلال أسطورة التحقق الجنسى الذى لا تحده حدود إعادة صياغة الفناء والموت المرتبطين بالماضى، وصهرهم مع نقيضهم ألا وهو "الرغبة" وذلك لأجل المستقبل. لذا نجدها تحلم بميتة هادئة مريحة يسببها تلوث وهمى، أو "ثمرة عنب غير مغسولة". كذلك تتخيل أنه سيوجد بجانبها فى تلك اللحظة طبيب السفينة، وهو "شاب صغير جداً" و"وسيم". وفى هذا الحلم تصور لنا أيضًا صراعها للاحتفاظ بنفس يتردد فيها، نزف الدماء، وغطاء الفراش المتسخ، والرأس المنحنية، و"الجثة" التى لا تناسب الكفن، ومن ثم يجب حرقها -كل هذا يتطهر فى الرؤية التى ترى فيها "الكيس الأبيض الناصع"، و"جذوة الصيف"، والمحيط "بزرقته التى تشبه زرقة عيون حبيبى الأول" (٤١٠).

إن كانت بلانش تسمو بنفسها فى مواجهة الموت والجنس، فإن تعرية ستانلى لأسطورتها باعتبارها كاهنة لأفروديت (وهنا يبدو ستانلى مؤهلاً للتعامل مع مسألة الجنس وإن كان غير مؤهل لمواجهة مسألة الفناء) يسبغ على شخصيتها بعداً جديداً، إذ يجعل منها بمثابة تلك المزحة التى يتفكه بها الرجال على النساء الساقطات. إن خطاب ستانلى عن بلانش يختزل أسطورتها، وخصوصًا فيما يتعلق بحياتها فى مدينتها:

إن كل من فى مدينة "لوريل" يعرف كل شئ عنها. فهى تحظي بشهرة فى "لوريل" كما لو كانت رئيس الولايات المتحدة... إلا أن المدينة لم تكن لتستوعب ذلك إلى الأبد! وبمرور الزمن أصبحت بلانش شخصية المدينة، فالناس هناك لم يكونوا ينظرون إليها باعتبارها مختلفة فقط، وانما باعتبارها مجنونة أيضًا.. وهذا هو سبب وجودها معنا هذا الصيف، اذ جاءت إلينا وهى ترتدى قناع الملكة -وهى قد جاءت لأن رئيس المدينة طلب منها مغادرتها! ألم تعلمي أن معسكراً للجيش كان بالقرب من لوريل، وكان منزل أختك ضمن الأماكن التى منع الجنود من دخولها"؟ (٣٥٩-٣٦١)

يوحى كلام ستانلى بعدم وجود إجماع من جانب أهل لوريل فيما يتعلق بسمعة بلانش. إلا أن ستانلى يكاد يحقق هذا الإجماع داخل دائرة تأثيره التى تضم "ستيلا" و"ميتش"، وهو يدرك جيداً أنه يجب عليه تشويه صورة بلانش إذا ما أراد أن يحولها من خصم قوى إلى ضحية.

إن نجاح ستانلى فى تحويل بلانش إلى ضحية لا يعزى إلى التفتيت المستمر فى سلطتها بقدر ما يعزى إلى مواضعات الخطاب الاجتماعى الذى يعمد إلى تجاهل ماتقوله عند تقييمها لـ "ستانلى". عندما تظهر بلانش على خشبة المسرح تبدو غريبة فى ملابسها، كذلك نجدها تُدفع دفعًا نحو التواجد على الهامش ذلك أن كل السبل التى يمكن أن تهرب من خلالها قد سدت أمامها كما أصبح وضعها فى بيت أخيها يجعل منها دخيلة بشكل متواتر. وفى نهاية الأمر يقبل كل من ميتش وستيلا الصيغة التى يطرحها ستانلى لـ "بلانش". أيضًا فإن استسلام بلانش للتصور الذى يطرحه عنها، واستسلامها لرؤيته المنتقصة لتاريخها تظهر بوضوح فى المشهد العاشر الذى يصل إلى ذروته فى لحظة اغتصابها. إن تلك المرأة المنشغلة دائمًا بالنظافة والتطهر، والتى تغتسل مرتين يوميا، والتى تصاب بعصبية شديدة عندما تسكب الشراب على "تنورتها" البيضاء، والتى لا تفكر فى ارتداء ثوب إلا إذا كان "مكويًا" تمامًا، هذه المرأة تظهر فى المشهد العاشر وهى مرتدية رداء مجعد ومتسخ من الحرير، وخف بال قديم"(٣٩١). إذا ماأخذنا فى اعتبارنا اهتمام بلانش الشديد بمسألة التأنق لنا أن نتساءل عن ذلك الثوب المتسخ والخُف البالى ومن أين أتت بهما، إلا أن الإرشادات المسرحية هنا لا تلقى بالاً كثيراً إلى ماقد تضمه خزانة ملابس بلانش، وإنما تهتم بالدرجة الأولى بتجسيد نفسيتها فى لحظة سمحت فيها لـ "ستانلى" بأن ينظر إليها باعتبارها بياضًا متسخًا، وهو ماجعل ميتش يقول لها:"أنت لست نظيفة بالدرجة الكافية"(٣٩٠)

إن بلانش وقد تجردت من كل سلطة حتى لو كانت خيالية، وعلى اعتبار أنها لم تعد شابة صغيرة، وعدم امتلاكها لأية مهنة، وأية منزل خاص بها، وأقارب ذكور، وأى إمكانية للزواج فى المستقبل، كل ذلك جعل مصيرها مرسومًا ومحدداً، ولكن ليس

تماماً بالكيفية التى أوضحها ستانلى فى نبوءته لها. لقد أصبحت بلانش الآن ضمن جماعة المهمشين الذين يلفظهم المجتمع إما من خلال السجن أو النفى أو الموت. ومن ذلك الحين فصاعداً يصبح الخطاب المعبر عن بلانش محض تخاريف، كما يصبح حضورها رديفاً للحيرة والارتياك.

إن فعل الجناية يجب أن يقابله -إلى حد ما- فعل غفران، وذلك إذا كان لا بد للأزمة المسرحية أن تنتهى بنوع ما من أنواع التضحية، وليس بسفك الدماء على نحو شامل. وقد سعى علماء الأنثروبولوجيا إلى تسجيل الممارسات البدائية التى نجد فيها الجانى يتلمس علامات الإذعان والتسليم من قبل الضحية المعدة للذبح، وكذلك الممارسات الخاصة التى يقوم فيها جموع الناس برثاء الضحية بعد موتها. وفى القرن العشرين عندما تكون الضحية بشرية فإن علماء التحليل النفسى يسارعون إلى إثبات اشتراك الضحية فى عملية تدمير ذاتها وغالباً مايسمع المرء فى هذا السياق عن امتزاج "الإيروس" * بـ "الثاناتوس" ** فى مثل هذا التدمير، وهى وحدة طالما حلمت بلانش بها، إلا أن إعدام الضحية هنا لا يتسق مع تلك الفنتازيا المشوبة بالتمنى والتى نجدها فى مسرحي ويليامز، والتى نجدها بطبيعة الحال فى فعل الطقس التضحوى ذاته.

على الرغم من عدم وجود إراقة دماء وموت فعلى فى مسرحية **عربة اسمها الرغبة**، إلا أن فعل التضحية كما تقوم به بلانش يتسم بالعنف والقسوة. وتسعى بلانش إلى تصميم ووضع حدود السياق الذى يمكن أن تتواجد فيه بعناية فائقة وذلك لوعيها بضعفها وإمكانية تدمير ذاتها بعيداً عن السياق الزمانى -المكانى الذى يسمح لها بالتواجد خارج دائرة السلطة الأبوية. لذا تحاول بلانش السيطرة على الإضاءة، والديكور، والملابس بما فى ذلك ملابس أختها. كذلك فهى لا تسمح لـ "ميتش" برؤيتها إلا وقت الغسق أو بالليل؛ وهى تعتبر نفسها واحدة من "الضعفاء" الذين لا يملكون قوة سوى قوة الوميض والتوهج" (٣٣٢). وبينما تدفع بلانش دفعاً إلى دائرة الحكم

---

* إيروس هو إله الحب عند اليونان أو كيوبيد عند الرومان، وهو يستخدم هنا فى الإشارة إلى الرغبة فى الحياة كما تجسدها الرغبة الجنسية . [المترجم]

** "ثاناتوس" هو التجسيد اليونانى لفكرة الموت، ويستخدم هنا رمزياً للإشارة إلى الرغبة فى الموت. [المترجم]

الذكورى نجد الألوان الوهاجة تشع منها، فالكشافات تسلط على وجهها، والمصابيح الملونة تتوهجه، ونسمع من يقول لها بشكل متكرر:"الآن يابلانش". إذا ما أخذنا في الاعتبار الطريقة التى تستغل بها بلانش على مدار المسرحية يمكن لنا بسهولة أن نميز تلك العبارة باعتبارها أمراً يوجه إلى تلك المرأة التى رأيناها مرتدية ذلك الرداء الأحمر الناصع المصنوع من الحرير، وخصوصًا عندما يصدر هذا الأمر عن شخصيتى الـ Matron، والـ Echoes اللذين أدخلهما ويليامز فى المشهد الحادى عشر، واللذين كانا يقولان: "الآن يابلانش، الآن يابلانش، الآن يابلانش!" (٤١٦).

فى المشهد الحادى عشر يصبح العنف الخاص المتمثل فى الاغتصاب عنفًا عامًا متمثلاً فى هروب بلانش من الـ "Matron وصراعها معها. كذلك فإن الأصوات الوحشية" و"الصور البشعة المنعكسة على الحائط" تربط أفعال الجناية التى تتعرض لها بلانش فى المشهدين العاشر والحادى عشر بشكل ينفى تواطؤ بلانش فى فعل الاغتصاب، ويسبغ مسحة شريرة ولست إيروطيقية على مزاعم ستانلى فيما يتعلق "بموعد" لقائه مع بلانش [(١٥)]. أيضًا فعلى حين يعبر تجمع الشخصيات جميعها على الخشبة بشكل دال عن رحيل بلانش، فإنهم فى تجمعهم أيضًا يصادقون على تواطؤهم فى نفيها واستبعادها وذلك بمشاهدتهم ذلك دونما اعتراض. وعلى خلاف المشهد الثالث الذى لا يتعمد فيه الرجال الذين يلعبون البوكر الوقوف لتحية النساء العائدات، فإن الرجال يقفون عندما تدخل بلانش فى المشهد الحادى عشر، وذلك على الرغم من اعتراضها المعتاد "لا تقفوا من فضلكم". فضلاً عن ذلك فإن هؤلاء الرجال يقفون "فى ارتباك" (٤١٣)، وهم فى غاية الانتباه لحضور بلانش والمصير الذى ستؤول إليه. وعندما يكسر ستانلى "الأباجورة" فى حجرة النوم وتصرخ بلانش "يهب الرجال على أقدامهم" (٤١٦) "أما ميتش فيتنهد وهو جالس على المنضدة، وكذلك ستيلا تشرع فى تنهدات "مبالغ فيها" و"نشيج قاس"(٤١٩) أما ستانلى -لاعب البوكر المتأصل فى اللعبة- فيترك المنضدة ليعزى زوجته بينما يعود الآخرون إليها. كذلك فإن تنهدات ستيلا والمبالغ فيها" "همسات ستانلى الحسية"(٤١٩) ومداعباته الجنسية توحى كلها بعدم مبالاة من جانب أولئك الذين اشتركوا فى استبعاد بلانش بالقوة، ومن ثم

توحى بنفاقهم عندما يبدون حزنهم. وكما يقول يونيس لـ "ستيلا" عندما تعلن الأخيرة أنها لم تستطع تصديق "قصة" بلانش وتستمر فى الحياة مع ستانلى "إن الحياة يجب أن تستمر مهما حدث" (٤٠٥-٤٠٦)

لكن ما الذى يحدث لمشاهدى وقراء مسرحية ويليامز؟ لما ذا لا يوجد إجماع على استجابة واحدة إزاء علمية استبعاد بلانش؟ إن كانت ستيلا تعجز عن تصديق قصة بلانش، وإن كان بعض النقاد يعبرون عن شكوكهم إزاء هذه القصة، فإن الجمهور رغم ذلك يرى الحائط الخلفى للخشبة وقد أصبح شفيفًا يبين عن العنف الوضيع الذى يعمم الشوارع والذى يوازى فعل الخشبة، والذى نرى فيه ستانلى يتسيد بلانش، كذلك يستمع هذا الجمهور إلى أصوات الغابة التى تغطى على أصوات موسيقا البلوز الصادرة عن البيانو. وفى المشهدين الأخيرين على وجه الخصوص يدفع ويليامز من الجمهور إلى مشاركة بلانش حياتها الذهنية إذ يسمح له بسماع الموسيقا والضوضاء والأصداء التى لا يسمعها أحد سواها على الخشبة. ومثل هذه المؤثرات المسرحية لا بد لها وأن تستثير مايكفى من التقمص العاطفى مع شخصية بلانش، وذلك بشكل يجعلنا ننحى جانبًا العالم المحدود للشخصيات الأخرى فى المسرحية.

إلا أن مثل هذا التقمص لا يتم، أو على الأقل لا يتم بشكل كامل. وعلى الرغم من أن القليل من القراء والمشاهدين يتخذون جانب ستانلى إلا أن الكثيرين يتفقون على ماقاله يونيس فيما يتعلق باستمرارية الحياة، حيث يعبر كل من ستيلا، وستانلى والطفل عن الحياة.[١٦] إلا أن مثل هذا الموقف البراجماتى يحولنا عن القضايا المربكة التى تستثيرها المسرحية. وإذا ماقارنا صورة بلانش "المجنونة"كما تراها جيسيكا تاندى بصورة بلانش العاقلة للغاية كما تراها أوتا هيجنز لتساءلنا مع بنتلى: "ماهذا؟ هل يمكن للأخت أن ترسل شخص ما إلى المصحة دون استشارة طبية؟ وإن صح ذلك فأينًا يمكن أن يحظى بالأمان؟" والنتيجة التى يصل إليها بنتلى فى النهاية أنه من المفضل[١٧] النظر إلى بلانش باعتبارها مجنونة وذلك لكن نكون جميعًا فى أمان. إلا أن المسرحية تطرح ماينبذه بنتلى ويرفضه مع آخرين ألا وهو أننا لسنا فى

أمان طالما اعتمد معيار الجنون على عجز الفرد. ولكن ما الذى يجعل ستانلي ينتصر على بلانش؟ إن كانت بلانش تبدو مراوغة وغير واضحة خصوصًا فى استعمالها لكل وسائط الإخفاء. فإن ستانلى أيضًا بحاجة إلى ذات هذه الوسائط لكي يجعل الحياة تستمر. إن كانت بلانش تكذب بخصوص ماضيها، وبخصوص "مثالياتها" فإن ستانلى يكذب أيضًا بحذفه كل الحقائق عدا تلك الشائعات التى أتى بها من لوريل، كما يكذب عندما ينكر "لقاءه" مع بلانش. وبالاختلاف مع أكاذيب بلانش التى تستخدمها لكى تؤمن لنفسها مكانًا فى العالم ولكى تزيح ستانلى من موضعه لا أن تدمر- بالاختلاف مع هذه الأكاذيب فإن أكاذيب ستانلى تعمد ليس فقط إلى إزاحة بلانش واستبعادها من الدائرة التى يحتلها هو، وإنما تعمد أيضًا إلى استبعادها خارج دائرة العالم الطبيعى وإدخالها المصحة.

تعزى السلطة التى يحوزها ستانلى إلى تلك المصادر ذاتها التى يضطر معظمنا إلى الاعتراف بها بطريقة أو بأخرى مثل القوة الجسمانية، والإكراه وفوق ذلك كله السيادة الاقتصادية. فى سعيه لحيازة السلطة يستفيد ستانلى من وجوده داخل الإطار الذى وجد نفسه فيه، والذى فرضه كل من جنسه وطبقته، أما بلانش فهى تخسر السلطة لأنها تفشل فى التوافق مع هذا الإطار. وستانلى هنا ينظر إليه باعتباره شخصًا طبيعيًا يجد ملذاته فى الجنس ولعب "البولنج" و"البوكر"، وولائه لعائلته التى يعولها بشكل جيد. وعدا اغتصابه لـ "بلانش" لا يوجد فيما يفعله ستانلى شيئًا يهدد البناء الاجتماعى. أما بلانش -من ناحية أخرى- فهى تعد خارجة على مواضعات طبقتها وجنسها، وعلى الرغم من احتفاظها بالشكل الأرستقراطى الذى يظهر فى مظهرها المفهوم وذوقها العالى، إلا أنها سمحت لكل ماهو أرستقراطى أن ينسرب من بين يديها تمامًا مثلما أضاعت "بيل ريڤ". وفى سعيها إلى التحقق العاطفى لم تلق بلانش بالاً إلى "محددات" السلوك الجنسى الأنثوى الطبيعى، والمحددات التى تفرضها الطبقة. كذلك فإن الأفعال التى تأتيها بلانش تقوض النظام الاجتماعى: فهى تظل مخلصة لذكرى زوجها الشاذ جنسيًا، كما تحقق رغبات الجنود الذين يرابطون خلف أسوار منزلها، أيضًا فهى تتناسى متطلبات الطبقة فى علاقاتها الجنسية غير

الشرعية، كما تغوى أحد طلبتها الذى يبلغ من العمر سبعة عشر عامًا. وهكذا وبعد مجاوزتها حدود الطبقة والمهنة فإنها تصل إلى نيو أورليانز وتحاول تفكيك أواصر عائلة كوالسكى حتى عندما تعلم أن ستيلا حامل. وتخطط بلانش بشكل واضح لكى تأخذ ستيلا من ستانلى وذلك من خلال مساعدة "شيب هنتلى" الذى بإمكانه منحهما عملاً فى متجر يتكسبان منه رزقهما بعيداً عن ستانلى.

على الرغم من أن بلانش تمثل فقط تهديداً وهميًا لعائلة كوالسكى فى حين أن اغتصاب ستانلى لها يمكن أن يدمر هذه العائلة إلا أن الفعل الذى أتاه الرجل يمكن غفرانه وهو مالا ينطبق على رغبة المرأة(١٨) وهكذا نجد ويليامز يجمع فى مسرحيته المواضعات الجنسية ذات الطابع النمطى ويوظفها للدلالة على أننا ليس فقط فى المسرح وإنما فى حياتنا نتقبل تراتبية الخطاب التاريخى تأسيسًا على ذات هذه المواضعات. ولكن أية قصة تلك التى نصدقها فى النهاية -أنصدق الفعل الدرامى الذى يتجسد فوق الخشبة فى نهاية المشهد العاشر، أم نصدق إنكار ستانلى الذى لا نراه؟ إن مسألة الالتباس الذى يشعر به الجمهور حيال شخصية بلانش ليست هى المشكلة التى يثيرها ويليامز هنا؛ إنما المشكلة التى تثيرها المسرحية هنا هو التوجه البراجماتي لدى الجمهور الذى يظهر عند النهاية، والذى يحمل دلالة مفادها أن الحياة يجب أن تستمر حتى بالنسبة لأولئك الذين نجوا من فعل الجناية، وأولئك الذين يأمنون على حياتهم فى اللحظة الآتية.

إن مسرحية **عربة اسمها الرغبة** لا تطهرنا من المشاعر التى تستثيرها فنيا، وذلك على خلاف المأساة الخالصة؛ فنحن هنا نقاوم أى تأثير من جانب الحكايات التى ترويها بلانش، ذلك أن الجنون كاذب بالنسبة لنا؛ وعلى الرغم من أن ويليامز يجعلنا نرى ونسمع مثل بلانش، بل لعله يجعلنا نشعر مثلها، إلا أن سلطة التاريخ هنا هى من نصيب ستانلى. وتكمن قوة مسرحية **عربة اسمها الرغبة** فى جعلنا ندرك قدرة هذه السلطة على صياغة التاريخ، ومن ثم تحديد صورة المستقبل؛ بل إن قوة هذه المسرحية -باعتبارها مسرحية مشكلة- تكمن فى قدرتها على إرباكنا حتى يتسنى لنا سماع أولئك الذين أسكتهم التاريخ بل أن نتكلم نيابة عنهم أيضًا.

الهوامش

١- أنظر:

John M. Roderick "From Taran tula Arms' to Della Robbia Blue': The Tennessee Williams Tragicomic Transit Authority, "in **Tennesse Williams: A tribute,** ed jac. Tharpe (Jackson: University Press of Mississippi, 1977), p. 116.

٢- أنظر:

E. M. W. Tillyard. **Shakespeare's Problem Plays** (Toronto: Univ. of Toronto Press : 1949), p.3.

٣- أنظر:

Raymond Williams, **Modern Tragedy** (Stanford: Stanford Univ. Press, 1966), pp. 157-58.

٤- أنظر:

Joseph Wood Kruteh, **The Modern Temper** (New York: Harcourt Brace, 1929), p. 14; Orrin E. Klapp, "Tragedy and the American Climate of Opinion," **Centennial Review of Arts and Sciences** 2 (1958): 396-413, reprinted in **Two Modern American Tragedies:**

Reviews and Criticism of Death of a Salesman and A Streetcar Named Desire, ed. John D. Hurrell (New York: Charles Scribner's, 1961), pp. 28-36; Signi Falk, "The Profi table World of Tennessee Williams, "**Modern Drama** 1 (December 1958): 172-80; Kenneth Tynan, "American Blues: The Plays of Arthur Miller and Tennessee Williams," **Encounter** 2(May 1954): 13-19, reprinted in **Two Modern American Tragedies,** ed. Hurrell, pp. 124-30, David W. Sievers, **Freud on Broad way: A History of Psychoanalysis and the American Drama** (New York: Hermitage House, 1955), pp. 376-80, reprinted in **Twentieth Century Interpretations of** A Streetcar Named Desire, ed. Jordan Y. Miller (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1971), pp.90-93; John T.Von Szeliski, "Tennessee Williams and the Tragedy of Sensitivity, "Western Humanities Review 20 (Summer 1966): 203-11, reprinted in **Twentieth Century Interpretations of** A Streetcar Named Desire, ed. Miller, pp. 65-72; Britton J. Harwood "Tragedy as Habit: A Streetcar Named Desire, in **Tennessee Williams: A Tribute,** ed. Jac Tharpe (Jackson: Univ. Press of Mississi ppi, 1977) pp. 104-15.

٥- أنظر:

Jacob H. Adler, "Tennessee Williams' South: The Culture and The Power, "in **Tennessee Williams: A**

Tribute, ed. Jac Tharpe (Jackson: Univ. Press of Mississippi, 1977), pp. 30-52; Leonard Quirino, "The Cards indicate a Voyage on **A Streetcar Named Desire,"** in Tennessee Williams: **A Tribute,** ed. Tharpe, pp. 77-96; Joseph N. Riddell, "**A Streetcar Named Desire** - Nietzsche Dessending, "**Modern Drama** 5 (February 1963): 421-30; Kathleen Hulley, "The Fate of the Symbolic in A Streetcar Named Desire" in **Drama and Symbolism: Themes in Drama** 4,ed. James Redmond (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982), pp. 89-99.

٦- استخدمت هنا كلمة "بطل" بدلاً من كلمة "بطلة" وذلك للتأكيد على الدور المركزى الفاعل الذى تلعبة بلانش فى مسرحية عربة اسمها الرغبة.

٧- للإطلاع على الدراسات التى دافعت عن بلانش باعتبارها شخصية أخلاقية أنظر:

Leonard Berdman, "The Tragic Down Fall of Blanche DuBois, "**Modern Drama** 10 (1967): 249-57; Bert Cardullo, "Drama of Intimacy and Tragedy of Incomprehension: **A Streetcar Named Desire** Reconsidered," in **Tennessee Williams: A Tribute,** ed. Jac Tharpe (Jackson: Univ. Press of Mississippi, 1977) pp. 137-53; Harold Clurman, ":Tennessee Williams," in Lies Like Truth: Theatre Reviews and Essays (New York: Macmillan, 1958), pp. 72-80; Durant da Ponte, "Tennessee Williams' Gallery of Feminine Characters, "**Tennessee Studies in Literature** 10 (1965): 7-26,

reprinted as "Williams' Feminine Characters" in Twentieth Century Interpretations of A Streetcar Named Desire ed. Jordan Y. Miller (Engle Wood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1971), pp. 53-64.

- للإطلاع على الدراسات التى أدانت شخصية بلانش أنظر:

Robert Emmet Jones, "Tennessee Williams' Early Heroines," **Modern Drama** 2 (December 1959): 211-19; Philip Weissman, "A Trio of Tennessee Williams' Heroines: The Psychology of Prostitution" in **Creativity in the Theatre: A Psychoanalytic Study** (New York: Basic Books, 1965), reprinted in **Twentieth Century Interpretations of** A Streetcar Named Desire, ed. Miller, pp. 57-64' George Jean Nathan, "The Streetcar isn't drawn by Pegasus," New York Journal-American, 15 December 1947, reprinted in **Twentieth Century Interpretatious of** A Streetcar Named Desire, ed. Miller, pp.36-38; Howard Barnes, "O' Neill Status Won by Author of Streetcar,' "**New York Herald Tribune,** 14 December 1947, reprinted in **Twentieth Century Interpretations of** A Streetcar Named Desire, pp. 34-36.

٨- أنظر:

Jordan Y. Miller, "Introduction" to **Twentieth Century Interpretations of A Streetcar Named Desire**, ed.

Jordzn Y. Miller (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1971).

وفى هذه الدراسة يكتب ميللر عن نهاية بلانش قائلاً: "إنها تدمير لشخصية لا يوجد سوى الموت وحده الذى بإمكانه الإقرار بإنسانيتها الثرية؛ كذلك يكتب عنها Shaw قائلاً: إنها تبدو شخصية حقيقية بالنسبة لنا، تماماً كما لو كانت إمرأة حية عانت العذاب وماتت فى غرفة الاستقبال الخاصة بنا" (p.45)- أنظر:

Irwin Shaw, Masterpiece "(New Republic 117, 22 December 1947), reprinter in **Twentieth Century Interpretations,** ed. Miller.

٩- فى عبارة تنطوى على غموض أخلاقى لافت يكتب إيليا كازان -المخرج الشهير وأول من أخرج هذه المسرحية- قائلاً إن الجمهور يتوحد فى بداية الأمر مع ستانلي فى توبيخه ولومه لـ "بلانش"، ولكنهم يتحققون بعد ذلك من أن "شخصية غير عادية تموت على مقربة منهم". أنظر:

Elia Kazan, "Notebook for **A Streetcar Named Desire,"** in **Directors on Directing:** A Sourcebook of the Modern Theatre, ed. Toby Cole and Helen Krich Chinoy (Indiannapolis: Bobbs. Merrill, 1976), p. 367.

كذلك يكتشف Clurman (الذى يرى فى شخصية ستانلى نموذجًا أوليا معبراً عن الشخصية الفاشية) أن الجمهور يتبنى توجها آخر أكثر سوءاً، وذلك فى قوله بأن ستانلى ينتصر فى النهاية "بتواطؤ من الجمهور، ذلك الجمهور الذى لم يعد يتخذ جانب الملائكة".

أنظر: Clurman, **Lies Like Truth** كذلك لاحظ Falk أن الجمهور

أثناء مشهد الاغتصاب انتابته نوبة من الضحك. أنظر:

Falk, "The profitable World of Tennessee Williams," p. 175.

١١- فى تحليل لمسرحية عربة اسمها الرغبة أفدت أفادة كبيرة من نصوص نقدية معينة لمؤلفين عديدين، ومنها:

René Girard, **Violence and the Sacred,** trans.Patrick Gregory (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1977); Victor Turner, **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play** (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982); Robert Scholes, "Uncoding Mama: The Female Body as Text," in **Semiotics and Interpretation** (New Haven: Yale Univ. Press, 1982); Susan Gubar, "The Blank Page' and Female Creativity," in **Writing and Sexual Difference,** ed. Elizabeth Abel (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1982), pp. 73-93; Sandra Gilbert, "Costumes of the Mind," **in Writing** and Sexual Difference, ed. Abel, pp. 193-219; and Page dubois, **Centaurs and Amazons** (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982); Sigmund Freud, **Totem and Taboo: Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics,** trvans. James Strachey (New York: Norton, 1950).

١٢- أنظر:

Norman Berlin, “Complementarity in **A Streetcar Named Desire,”** in **Tennessee Williams:** A Tribute, ed. Jac Tharpe (Jackson: Univ: Press of Mississi ppi, 1971), pp. 97-103; and Jume Schlueter, “Imitating an Icon: John Erman’s Remake of Tennessee Williams’s **A Stretcar Named Desire, “Modern Drama** 28 (March 1985): 139-47.

١٣- أنظر:

Tennessee Williams, **A Streetcar Named Desire,** in **The Theatre of Tennessee Williams,** Vol.1 (New York: New Directions, 1971). p. 290.

الإشارات اللاحقة للمسرحية مأخوذة من هذه الطبعة، ويوضع رقم الصفحة الخاص بمتن المسرحية بين قوسين.

١٤- يرى Cohn على سبيل المثال أن بلانش "تظل حبيسة صورها البلاغية الفقيرة" هذا فى حين أن ستانلى -من الوجهة اللغوية- يمثل خصمًا قويًا أنظر:

Ruby Cohn, “The Garrulous Grotesques of Tennessee Williams,” in **Dealogue in American Drama** (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1971), pp. 97-129, reprinted in Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays, ed. Stephen S. Stanton (Engle Wood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977), pp. 45-50.

١٥- لا يوجد شك فى أن إحساس Gore Vidal بأن بلانش شريكة فى عملية

اغتصاب ستانلى لها هو مادفعه إلى وضع كلمة "ضحية بين علامتى تنصيص، وذلك فى دراسته عن مسرحية عربة اسمها الرغبة- أنظر:

Gore Vidal, "Inmortal Bird," **The New York Review of Books,** 13 June 1985, pp. 5-10.

١٦- أنظر:

Krutch, **The Modern Temper,** p. 137; Adler "Tennessee Williams' South," pp. 40-41; Vivienne Dickson, "**A Streetcar Named Desire:** Its Development through the Manuscripts, "in **Tennessee Williams: A Tribute,** ed Jac Tharpe (Jackson: Univ. of Mississi ppi Press, 1977), p. 161.

١٧- أنظر:

Eric Bentley, "Better than Europe?", in **In Search of Theater** (New York: Alfred A. Knopf, 1953), p.88.

١٨- يذهب Cradullo على سبيل المثال إلى أن بلانش هى ضحية " فعل قسوة غير متعمد، ونتاج صرفة محصنة"، ومن ثم فهو فعل قابل للغفران أكثر من فعل الاعتداء المسبق والمتعمد. أنظر:

Cradullo, "Drama of Intimacy", p. 138.

الفصل التاسع

"أناس واهنون ومنقسمون"

تينيسى ويليامز والمرأة المكتوبة

چون تيمبانى

إن التيار الذى يبرز صورة ويليامز باعتباره متعاطفًا مع النساء بدأه ويليامز ذاته، وهو الأمر الذى ينطبق أيضًا على صورته الجماهيرية العامة التى أسهم هو فى رسمها؛ فمن خلال مقالاته، ومذكراته، وخطاباته، وعبر مشروعه الخاص الذى يرمى إلى استكناه الذات دأب ويليامز على تحديد الكيفية التى تنعكس بها تجربته مع النساء فى كتاباته الدرامية. وهكذا نجد الأمهات يتصارعن مع الأبناء بشكل دائب؛ كما يعانى الأخوة والأخوات آلام العشق. وكانت Nancy M. Tischler قد كتبت عن تتابع صور الأمهات القاسيات فى أعمال ويليامز، وذلك بداية من شخصية Florol Goforth فى مسرحية **قطار اللبن لم يعد يتوقف هنا** ومروراً بشخصية Alexandra فى مسرحية **طائر الشباب الجميل**، وشخصية Amanda فى مسرحية **المجموعة الزجاجية**، وشخصية Violet Venable فى مسرحية **فجأة فى الصيف الماضى**، وانتهاءً بشخصية Maxine فى مسرحية **ليلة الإجوانا**. [(١)] فضلاً عن ذلك نجد ويليامز يتلاعب باسم Rose، كما يتلاعب بالصور الخاصة بالورود وذلك فى المسرحية تلو الأخري. بل قد أوحى ويليامز أيضًا أن حبه الشديد والمبكر لأمه وأخته ساعد على تطور ميوله التى تنزع نحو الجنسية المثلية. فى خطاب إلى Kenneth Tynan كتب ويليامز قائلاً: "لقد درجت على الولع بشخصيات النساء فى عائلتي سواء كانت أمي أو أختى أو جدتى، ولكني كنت أكره والدى الذي كان نموذجًا معبراً عن الشواذ. " [(٢)] تعكس هذه العبارة صوت ويليامز كما ألفناه؛ فتلك العبارة تنزع إلى تحييد فكرة الملاحظة العلمية وتؤكد فكرة أن الكاتب على قدر كاف من المعرفة والنزاهة ليصبح فى الوقت ذاته المحلّل وموضوع التحليل.

إلا أننا عندما نعيد قراءة عدد من مسرحيات ويليامز قد نتوقف لنتساءل حول طبيعة "توحده" مع الشخصيات النسائية. وهنا لن يكفينا القول بأن نساء ويليامز يشبهنه باعتبارهن أمريكيات من الجنوب، وشائهات في تركيباتهن، ومستعبدات للجنس، ومدمنات للمخدارت والكحوليات، وكاذبات، إلى آخره. ولن يغنينا كذلك أن ننقاد الى ذلك الحديث عن الشفقة Pity لتكرر ماقاله العديد من النقاد من أن الحبكة النمطية كما ينسجها ويليامز إنما تتضمن "سحق وتدمير بطل ذى شخصية تعد مثاراً كبيراً للشفقة".[٣] لقد تم الإلحاح على الجمهور بشكل قوى للدفع به إلى الإشفاق على البطلة الأنثى. إلا أن طبيعة هذه الشفقة تتسم بالتوتر؛ إن مرجع الشفقة هنا ليس مانعرفه، وإنما تصدر الشفقة هنا رغمًا عما نعرفه. كذلك لن تغنينا تلك الفكرة التبسيطية القائلة بأن شخصيات ويليامز انما تبعث على التعاطف والكراهية فى آن.[٤] فى واقع الحال أن هذه الشخصيات تبعث فعلاً على هذه المشاعر، لكنها تستثير أيضًا مدى كامل من المشاعر الأخرى. هذه الشخصيات وخصوصًا شخصياته النسائية تدفع المتفرج إلى أن يضع فى اعتباره مجموعة متعددة من الاحتمالات التى تكاد دائما أن تضم احتمالين أساسيين هما: الإحساس بالتناقض، والإحساس بالنفور إزاء الشخوص. إن الشخصيات النسائية فى مسرحيات ويليامز صيغت قصداً بحيث تستثير هذين الشعورين لدي الجمهور؛ ومثل هذه التقنية اللافتة فى اتساقها توحى بالكثير من الأفكار خصوصًا فيما يتعلق ببناء الشخصيات النسائية، وفيما يتعلق بالمقاربات "النسوية" لكل من الدراما والنقد.

ومن الضرورى هنا أن أتوقف قليلاً لتحديد ذلك الشئ الذى يجعل رسم الشخصية النسائية أمراً له قيمته. بداية لا تبدو هناك ضرورة لأن تكتب شخصية المرأة حسب برنامج محدد. أى أن يكون لها سمات محددة. إن مايبدو ضروريًا هنا أن تنطوى الشخصية على مساحة واسعة من "اللعب" Play. أقصد باللعب هنا -والذى يرتبط بالمتفرج والقارئ- ذلك النوع من اللعب ذى الطابع المتناقض ambivalent والذى استشعره باختين فى ملهاة رابيليه وروايات دوستوفسكى.

وموضوع هذا اللعب هو المشاعر التى تستدعيها المرأة المكتوبة. وهذه المرأة لا يجب أن تخضع للإستهلاك الكامل -أى أن سماتها وملامحها لا بد وأن تستعصى

على الشرح أو الإحاطة السهلة. إن التأكيد على مثل هذا اللعب يعنى التأكيد على ألا يتم اختزال شخصية المرأة المكتوبة، أو تبسيطها بشكل مبالغ، أو صياغتها صياغة مثالية، وذلك بشكل ينم عن وجود هوى وتحيز. ومثل هذا اللعب يمكن حتى أن يتواجد فى الشخصيات النمطية؛ فنجده على سبيل المثال فى شخصية Falstaff. إن الشخصيات النسائية المهمة بحق والقليلة فى التراث الأدبى (والقائمة هنا تضم شخصيات من قبيل Emma Bovary و Anna Karenina و دوقة مالفى) تستفيد من فكرة اللعب. إن هذه التعددية الصوتية التى تسم تلك الشخصيات والتى تفرض على المتفرجين أو القراء أن يتخذوا موقفًا ينطوى على حكم -أو موقف- يتصورون أن بإمكانهم من خلاله طرح حكم- هذه التعددية تشكل جزءاً ضمن مجموعة أشياء أخرى تحرز ذلك الأثر الخاص الذى تبعث عليه شخصيات من قبيل Emma أوAnna ، Blanche أو Alma ، أو Catherine ، وهو الأثر الذي يستشعره القارئ أو المتفرج.

العديد من شخصيات ويليامز النسائية تستحضر هنا اللعب القائم على التناقض، خصوصًا تلك الشخصيات التى زعم أنه أحبها أكثر من غيرها. وغالبًا ماكان ويليامز يشير إلى بعض الشخصيات النسائية باعتبارها شخصياته المفضلة، ومنها شخصيات Blanche Dubois و Alma Winemuller و Maggie the Cat . وعن Alma قال ويليامز: "لقد جازت Alma فى كل ماجيزت فيه -بداية من قيود التدين البيوريتانية وحتى التهتك الكامل."[٥] أما شخصية Maggie the Cat فقد كانت مثاراً للجدل بين المخرج إيليا كازان وويليامز، وكان مرجع الجدل جزئيًا إلى الكيفية التى كان على الجمهور أن يؤول بها هذه الشخصية. وكما قال ويليامز فإن كازان"شعر بأن شخصية Margaret يجب أن تبدو -لو أمكن ذلك- أكثر قدرة على استثارة تعاطف الجمهور، وذلك على اعتبار أنه أدراك أننى تعاطفت مع هذه الشخصية وأحببتها."[٦] الأمر الذي له دلالته هنا أن الشخصية التى حظيت بتعاطف ويليامز -كتب ويليامز عنها "إن شخصية Maggie the Cat كانت تفتنه بشكل متزايد كلما استمر فى رسم وتجسيد شخصيتها" (١٦٨)- كان لا بد لها وأن تنطوى على التباس وغموض، وذلك لكى تدفع المخرج إلى أن يطلب إعادة النظر فيها. علاوة على

ذلك، فإن ماسمى بعد ذلك بنسخة برودواى من هذه المسرحية وفى الفصل الثالث منها نجد أن هذا التناقض فى الشخصية قد تم استبعاده وهو ماجعل هذه الصياغة للمسرحية تفتقر إلى النجاح، وذلك على الرغم من أن شخصية ماجى فى هذه الصياغة تصبح صاحبة الكلمة الأخيرة، إذ تقول فى حديثها الأخير:

آه منكم أيها الضعفاء الذين تستسلمون بمثل هذه السهولة إن ماتحتاجونه هو شخص يضمكم -برفق ومحبة، ويعيد إليكم حياتكم تلك التى فقدتموها مثلما تفقدون شيئًا من ذهب- وأنا بمقدورى أن أفعل ذلك -بل مصممة على فعل ذلك- فلا يوجد شئ أكثر تصميمًا وإصرارًا من قطعة فوق سطح من الصفيح. أليس كذلك؟ أليس كذلك ياعزيزى؟(٢١٥).

والمدهش هنا أن هذه الصياغة للمسرحية من المفترض فيها أن تجعل شخصية ماجى أكثر قدرة على استثارة تعاطف الجمهور وبشكل واضح". لقد انتهت الصياغة الأولى للمسرحية بشخصية ماجى وهى تبكى قائلة: "أحبك يابريك Brick. أحبك! "بينما Brick يتجاهل هذا الاعتراف منها قائلاً: "ألن يكون من المضحك أن يكون ذلك حقيقيًا ؟" أما فى الصياغة الثانية يستبدل هذا الحوار بإصرار ماجى -ذى الطابع الغنائى- على تشكيل حياة شخص آخر. " من خلال الحب" بالتأكيد، وإن كان الإرث أو "الذهب" أيضًا لا يبرح ذهنها. وقد كان الظن -فى حقيقة الأمر- أنه حالما يتعرف الجمهور على خلفيتها فإن كل أفعالها ستصبح غامضة ملتبسة.[٧] تؤكد الصيغة الثانية لهذه المسرحية على أن ماجى ستنجح فى حياتها من خلال السيطرة على الشخصيات، والكذب؛ وهى لن تتجاوز أوضاعها، ولكنها ستستغلها.

كذلك كان ويليامز معجبًا بشخصية Leona Dawson فى مسرحية **إنذارات المهنة الصغيرة** Small Craft Warnings ، والتى يقول عنها: "إنها المرأة الأولى الكاملة والحقيقية التى أبدعتها، وهى شخصيتى الأولى التى حققت انتصارها على نحو مكتمل. إنها تخلص للحياة بحق، وإن كانت وحيدة".[٨] إننا نفترض هنا أن الصفات "كاملة" و"منتصرة" و"مخلصة" المفردات التى يستخدمها ويليامز على نحو غامض تمامًا. إن شخصية Leona ترتبط بشخصيته Hanna Jelkes فى مسرحية

ليلة الإجوانا؛ فهى شخصية "كاملة" بمعنى أنها عاقلة ذهنيًا وتملك توجه أخلاقى مستقيم؛ فهى تصر دائمًا على معانى "الاحترام" و "المسئولية" وتثور فى وجه "الفساد"، وفى لحظة مانجدها تصرخ قائلة: "دعونى أوضح لكم ماهية المرأة!"(٩) عندما يذهب Dac تحت تأثير الخمر والمخدرات لكى يقوم بنقلة غير مشروعة تحاول Leon أن تمنعه وذلك لخوفها على حياة الأم والطفل. ورغمًا عن ذلك فإن أحداث المسرحية لا تترك مكانًا لـ "ليونا"؛ فمبادئها الأخلاقية الراسخة -والتى تبدو فى غير محلها فى مكان مثل Monk's Place- هذه المبادئ تصطدم بلحظات المناجاة التى تبدو فيها مخمورة، كما تصطدم بنزوعها نحو العنف واضطرابها النفسى. تضطر "ليونا" إلى ترك حبيبها وعملها ودائرة معارفها وذلك بسبب "ڤيوليت Violet وهى امرأة تفتقر إلى الاستقامة والاحترام. إن الحضور الجسدى والأخلاقى لـ "ليونا" يتناقض مع افتقار "ڤيوليت" إلى أى منهما. تنطوى شخصية "ڤيوليت" غير المكتملة "على مظهر خادع، وهى تتحدث عن حياتها الحاضرة باعتبارها "ترتيب أو وضع مؤقت"(٣٩). ولكى يتأكد لدينا الانطباع بأن "ڤيوليت" غير حاضرة نجد حقيبتها المربوطة بحبل موجودة فوق الخشبة طوال المسرحية. ومع ذلك تضطر ليونا إلى الرحيل، ويسمح لـ "ڤيوليت" بالبقاء. تستعد ليونا للرحيل؛ أما صفة "الانتصار" التى تقترن بخططها للمستقبل فتتسم بالالتباس الشديد: "إن ما سأفعله على ما أظن هو الانضمام إلى إحدى العصابات وذلك عندما أتوجه الى Sausalito أو San Francisco ". وفى الحديث ذاته تسقط هذه الثقة، فتقول ليونا: "إنه شعور مرعب أن أظل وحدى فى بيتى..." (٧١). إن شخصية ڤيوليت غير المستقيمة تجعلها على الأقل تحصل على إقامة مؤقتة فى غرفة نوم أحدهم، أما شخصية ليونا المستقيمة فلا تمنحها سوى الهرب إلى الطريق السريع.

توجد نساء أخريات فى مسرحيات ويليامز -وقد نسميهم أبطالاً مأسويين- يكشفن بشكل صريح عما فى شخصياتهن من غموض. تقول آلما Alma فى مسرحية **صيف ودخان Summer and Smoke** عن نفسها:

آه أعتقد أننى مريضة إننى واحدة من هؤلاء البشر الضعفاء والمنقسمين على ذواتهم والذى يتسللون فيما بينكم كالأطياف يامعشر الأقوياء الثابتين. لكن

الضرورة تفرض علينا أحيانًا نحن الأطياف أن نحصل على قوة خاصة بنا. (١٠)

إن شخصية آلما والشخصيات النسائية المأسوية الأخرى التى رسمها ويليامز تمر بمرحلة انتقالية من الشباب إلى الشيخوخة، ومن الثبات والقوة الى الضعة والذل، ومن الوهم إلى انقشام الوهم، ومن يقين التحقق الجنسى إلى التباس وغموض العلاقة الجنسية. توصف شخصية ڤيوليت فى مسرحية **إنذارات المهنة الصغيرة** باعتبارها "غير مكتملة..وكأنها شئ يتواجد فقط كاحتمال، وليس ككائن مكتمل" (١٢). أما شخصيات مثل "دوك" و"تشانس" و" ستانلى كوالسكى"، و"بريك" و"ڤال" وشخصيات الرجال الأخرى التى رسمها ويليامز فهى غالبًا ماتكون محددة وواضحة وإن كانت تفتقر إلى الرؤية. إن النساء هنا على اعتبار ضعفهن، وافتقارهن إلى شخصية مكتملة قادرات على الحراك والتغير بقدر أكبر. إن الضعف وانقسام الذات، والميل إلى اتخاذ "طبيعتين" أو أكثر يمنح النساء امتياز أن تكون شخصياتهن دائمًا فى حيز الإمكان والاحتمال، وهو مايكسب هذه الشخصيات قدرة أكبر على توليد وطرح أفكار، ويجعلها أقل قابلية للاستهلاك السهل.

إن الكاتب الذى يشرع فى صياغة شخصية مأسوية لامرأة يجد نفسه أمام مهمة تنطوى على تناقض: فهو مطالب بخلق شخصية يجد فيها الجمهور شيئًا مشتركًا معه، كما أنه مطالب بأن يجعل الجمهور يتخذ مسافة نقدية بينه وبين هذه الشخصية. وهذان الجانبان للمهمة ضروريان؛ فإن لم يجد الجمهور شيئًا لافتًا فى شخصية المرأة، أو أساسًا مشتركًا بينه وبينها، فإن مصير هذه المرأة لن يعنى الكثير بالنسبة للجمهور. أيضًا فإن المعنى سينتفى إذا لم يدفع الجمهور وجود باعث أو ضرورة تدفعه إلى الحكم على الشخصية (١١).

وإذا ماتأملنا هذين العنصرين لتمكنا من استيعاب الصعوبة التى تنطوى عليها صياغة الشخصية المأسوية لامرأة. لأسباب سأتناولها لاحقًا يواجه الكاتب عدو المرأة أو الذى لديه "فوبيًا" من المرأة، أو حتى الكاتب المؤيد لها مشكلة فيما يتعلق بخلق هذا التناقض والغموض الذى تستدعيه المأساة. على النقيض من ذلك تنهزم نساء ويليامز ويتحطمن ليس بسبب السيادة الذكورية، أو الأبوية أو العداء للمرأة وإنما بسبب

نزوعهن وميلهن إلى التحطم -أى أن رغباتهن تملى عليهن ذلك؛ فشخصية لورا Laura فى **المجموعة الزجاجية** تعد شخصية قلقة ومضطربة وذلك لما تفرضه على نفسها من تصور معين للعذرية؛ وشخصية "آلما" فى **صيف ودخان** هى التى تختار بنفسها معاشرة الشاب فى نهاية المسرحية؛ كذلك السيدة فى مسرحية **هبوط أورفيوس** تختار بنفسها أن تحصل على طفل Val وأن تلقى بنفسها أمام الرصاصة التى تقتلها. أيضًا فإن كاثرين فى مسرحية **فجأة الصيف الماضى** ترفض نسيان Sebastian ونسيان ماحدث له حسب تصورها. إن مسألة السيادة الذكورية تشغل أهمية قليلة هنا؛ فمسرحيات ويليامز تقدم لنا بعض شخصيات الرجال غير القادرين على الحركة والتغير. يتركز الاهتمام -عوضًا عن ذلك- على شئ يفتقر إليه الأدب وهو التصوير الأصيل والمؤثر للحماقة والخطأ والقصور الأنثوى. إن مايقلق العديد من النقاد إزاء معالجة شكسبير لشخصيات أوفيليا، وديدمونة، وليدى مكبث هو الإصرار على أنه من الضرورى بل من الصحى أن يكره المرء ويحتقر ويشك فى بعض النساء خصوصًا أولئك الذين يحبهم أكثر؛ بل يقلق هؤلاء النقاد أيضًا من تقييم سقطات النساء حتى لوكانت هذه السقطات جذابة، كما لا يستسيغون أن يروا النساء يدمرن أنفسهن بإراداتهن الحرة، حتى لو كانت تلك الحرية مجرد وهم.

وتحضرنا هنا حالة "كاثرين هولى" فى مسرحية **فجأة الصيف الماضى** التى كان "تحطمها أو هزيمتها" أمرًا تشير إليه المسرحية منذ البداية. إن شروط القهر الذى تتعرض له كاثرين لا يمليها الرجال وإنما تمليها السيدة Venable القوية والثرية، والتى تحاول تقديم رشوة إلى دكتور Cukrowicz كى يجرى عملية لكاثرين فى الفص الأمامى للمخ. ويبدو لنا هنا أن نفور الجمهور من السيدة Venable يتم احرازه بشكل دقيق، وذلك من خلال الإرشادات المسرحية ("إن السيدة Venable لها شعر برتقالى فاتح أو قرمزى"[١٢]، ومن خلال المنظر المسرحى الذي يمثل غابة سريالية الطابع من النباتات المكسوة بمادة لزجة والتى تشبه "أعضاء الجسد الممزقة" (٣٤٩)؛ كذلك يصل للجمهور الشعور بالنفور إزاء هذه الشخصية من خلال توجهاتها نحو الشخصيات الأقل منها بمن فيهم كاثرين: "ليست حياة معظم الناس سوى أطلال من الحجارة، كل يوم المزيد والمزيد من الأطلال"(٣٦٣). وهكذا تعرضت شخصية كاثرين

للتشويه حتى قبل أن تظهر أمام الجمهور، وقت تعرضت لذلك التشوية على يد شخصية لا تحظى بأى تعاطف من جانب الجمهور. إلا أن أول ماتفعله كاثرين طالما تظهر أمام الجمهور هو وضع السيجارة مشتعلة فى يد Sister Felicity، وفجأة تثير كاثرين هى الأخرى الشعور بالنفور والاشمئزاز.

يؤدى هذا العنف المتفجر والقاسى إلى سلسلة من التغيرات الهائلة. إن احتمال إصابة كاثرين بالجنون -سواء كان هذا الاحتمال واضحًا أو ملتبسًا- يدفع الجمهور إلى الشعور بالتناقض إزاء الشخصية إذ إن الجنون يفرض وجود مسافة كما يستثير الإحساس بالشفقة: "كيف يتسنى لك أن تكره شخصا ما وتظل عاقلاً؟ أترى، لا زلت أعتقد أنى عاقلة!" (٣٩٦). إن كاثرين وأقاربها قد يحصلون على نصيب فى ميراث سباستيان إذا قبلت هى التوقف عن التحدث عن موت سباستييان من وجهة نظرها، كذلك فإن خوفها المبرر من شخصية Dr. Cikrowicz. يستثير الشفقة فى بادئ الأمر، ولكن بعد ذلك نجدها تتعاون معه. أيضًا فإن القصة التى ترويها عن خبرتها الجنسية الأولى وتأثيرها المحتمل على إصابتها المحتملة بالجنون -هذه القصة تستثير على نحو مشابه الشفقة وتوجد المسافة مع الجمهور. تنبع الشفقه من العواقب الاجتماعية والعاطفية المدمرة لذلك اللقاء الذى تم فى دويلنج أووكس فى نهاية شارع إسبلاناد"(٣٩٨) أما المسافة مع الجمهور فتخلق من خلال هذا القهر العصابى الذى تتكشف عنه شخصية كاثرين. تنطق كاثرين إحدى أكثر العبارات فى المسرحية قدرة على استثارة الشفقة إذ تقول: "إذا أصابنى الجنون سيبدو الأمر لى أكثر وحشة من الموت"(٤٠٤) -كذلك فهى تأتى واحدة من أكثر العبارات قدرة على استثارة النفور إذ تقول: "نعم إننا جميعًا نستخدم بعضنا البعض وهذا هو الحب كما نتصوره، أما الكراهية فهى عدم قدرتنا على استخدام بعضنا البعض"(٣٩٦).

على الرغم من أن كاثرين تقول قرب النهاية "أحسب أن الموقف واضح بالنسبة لى الآن..." (٣٩٠) إلا أن الكلمات المسكوت عنها فى النهاية توحى بالاحتمال النقيض. وفى نهاية المسرحية لا يعرف الجمهور على وجه اليقين إلا القليل جداً عنها وعن حقيقة موت سباستيان كما تتصورها. أيضًا فإن مصداقيتها تصبح موضع تساؤل منذ البداية ذلك لأنها تروى قصتها تحت قهر وتحت تأثير عقارٌ الثيوبنتون، والذى شاع الاعتقاد

حوله عام ١٩٥٨ بأنه عقار "الحقيقة". أيضًا فإن السطر الأخير الذى يلقيه Dr. Cukrowicz والذى ينهى المسرحية يضيف إلى الغموض؛ ويقول فى هذا السطر: "أعتقد أننا يجب على الأقل أن ننظر فى احتمال صدق قصة الفتاة" (٤٢٣). ومثل هذه الجملة تنقسم على ذاتها إذ نلمح فيها جهداً لإثبات حقيقة قصة كاثرين وإنكارها فى الوقت ذاته. ويملك Dr. Cukrowicz كل الأسباب التى تجعله يزعم أنها كاذبة إلا أنه هو الذى أعطاها عقار "الحقيقة" بنفسه. ولكن إذا كان يرغب فى الحصول على اثرة السيدة Venable فعليه أن ينقض القصة ويختلق لنفسه أسبابًا تسوغ له التدخل فى مخ كاثرين. وهذه الجملة من جانب Dr. Cukrowicz تمثل محاولة منه على استحياء لمقاومة الفزع الذى تبعث عليه قصة كاثرين، ومقاومة ذلك الباعث داخله الذى يدفع به إلى الشعور بالشفقة إزائها. ومع ذلك فالجملة توحى بأن كاثرين قد تكون كاذبة -وأن لديها أسبابًا كافية دفعتها إلى ذلك. إن كذبها يمكن أن يكون ذا فائدة لأقاربها؛ كما قد ترغب هى فى الحفاظ على طهارة علاقتها بسباستيان. إن حقيقة قصة كاثرين -فى نهاية الأمر- ليست سوى احتمال. وهذا الاحتمال فضلاً عن مجموعة الدوافع المتناقضة لدى كل من يحيط بكاثرين ودوافعها هى المتناقضة كل ذلك يعجل بتدميرها الوشيك. لقد سعت كاثرين إلى تدمير ذاتها على نحو كلاسيكى تمامًا مثلما أصرت على العودة إلى صالة الرقص كى تشوه سمعتها، ومثلما وافقت على مصاحبة سباستيان فى رحلاته، وتدبير أموره واتباعه حتى نقطة تدميره.

مجمل القول أن الجمهور هنا لا يسمح له بتكوين أية استنتاجات حيال شخصية كاثرين. وبدلاً من تقديم مايتوقعه الجمهور الذى يرغب فى شخصية واضحة غير ملتبسة يتم تقديم مدى كامل من الاحتمالات. وأن يتم اختيار طريقة واحدة لتأويل شخصيتها سيكون بمثابة إنكار احتمال وجود طرائق أخرى لتأويلها. وكان ويليامز على إدراك بأن الجمهور البرجوازى ذا القيم المعيارية سيلجأ على الفور إلى ردود الأفعال البرجوازية والمعيارية. وعندما يستبعد ويليامز مثل هذه الاستجابات، أو يمزج بينها وبين استجابات أكثر تعقيداً فإنه يرغم أفراد الجمهور على التعامل مع الشعور بالتصور بشكل ينطوى على تناقض. وإن جاز لى القول هنا فإن ويليامز قام بتفكيك استجابة الجمهور.

من السهولة بمكان إذن أن نرى كيف كان الغموض أمراً أثيراً لدى ويليامز؛ فالغموض فى نهاية الأمر هو شكل من أشكال السيطرة. فإذا أمكن للجمهور استهلاك شخصية ما على نحو كامل واستنفاذ كل إمكانيات المعنى التى تنطوى عليها هذه الشخصية، فإن الجمهور فى هذه الحالة يكون قد استنفذ كل طاقاته فى هذه المسرحية. أما الكاتب المسرحي الذى يصمم شخصياته بغرض الاستهلاك المباشر فإن الكاتب هنا يداعب الجمهور ويتحول إلى عاهرة تستعرض نفسها، على النقيض من ذلك فإنه إذا أمكن خلق شخصيات ومواقف غير قابلة للاستهلاك، وإذا ماكان هناك دائمًا شيئًا يستعصى على الشرح أو الفهم المباشر فإن المسرحية فى هذه الحالة تحتفظ بطاقتها وقدرتها على استثارة المتلقي وإرباكه. (بل لعلنا نضيف هنا أيضًا أن الكاتب المسرحي يحتفظ بسلطته على الجمهور -سلطته باعتباره خالق المعنى ومصدره.) وكثيراً ما تناول ويليامز مثل هذه القضايا. ويتبدى لنا دفاعه المتحمس للغاية عن مفهوم الغموض فى إحدى ملاحظاته على مسرحية قطة **فوق سطح صفيح** ساخن إذ يقول:

> *عند استعلان شخصية ما فى مسرحية لا بد وأن يظل هناك لغز ما دون إماطة اللثام عنه مثلما هو الحال مع أى شخصية فى الحياة إذ يبقى جانب كبير منها ملغزاً. وهذا لا يحل الكاتب المسرحي من واجبه المتمثل فى الملاحظة والفحص بشكل عميق وواضح، وإنما لا بد وأن يبتعد به عن الاستنتاجات "الجاهزة"، والتعريفات السطحية والتى تجعل من المسرحية مثلها مثل أى مسرحية أخرى وليس محاولة للإمساك بحقيقة التجربة الإنسانية.*[٢٣]

الفكرة الرئيسية التى يتناولها ويليامز هنا هى ماينطوى عليه الغموض من إمكان واحتمال، ولكنه فى مقاله المعنون "عالم المسرحية الذى يستعصى على الزمن" يطرح بشكل مباشر بواعثه الأساسية:

> *سواء قبلنا ذلك أم لم نقبله فإننا جميعًا مسكونون بإحساس ما باللادوام والزوال وذلك على نحو فادح. ودائمًا ماكان ينتابنى هذا الإحساس الحاد فى حفلات "الكوكتيل" التى تقام فى نيويورك، ولعل ذلك الاحساس هو مايجعلنى أتجرع كئوس المارتينى بالسرعة نفسها التى انتزعها بها من*

فوق الطاولة. ويفرض هذا الإحساس نفسه كما الحمى. إن الفزع من الخيانة ومن فقدان المعنى يتربص دائمًا بهذه المواقف تمامًا مثل سحابة الدخان التى تخلفها السيجارة والثرثرة المحمومة. وهذا الفزع هو الأمر الوحيد تقريبًا المسكوت عنه فى مثل هذه المواقف.(١٤)

ويبدو لنا هنا أن الكاتب المسرحى وجد ملاذه فى الغموض هروبًا من فزعه من فقدان المعنى؛ والغموض هنا يعنى عدم تحجيم المعنى، وعدم استبعاد التأويلات المتعددة. إن الغموض يعنى هنا -بمعنى من المعانى- درء العدم ومقاومته.

يتسم إنجاز ويليامز بالتفاوت الفادح وذلك إذا مانظرنا إليه فى ضوء الدراما الغربية. ولكن كما ذكرنا سالفًا فإن طريقته فى كتابة النساء لها ميزاتها بالمقارنة مع كل من النهج التقليدى والنهج النسوى فى كتابة المرأة. إن الكتاب الذين يخشون النساء أو يكرهونهم لا يمكن لهم أن يسبغوا الغموض على موضوع كتابتهم؛ بل إنهم حتمًا يصيغون هذا الموضوع صياغة مثالية أسلوبية، بل أحيانًا صياغة تبسيطية تافهة؛ ومن وجهة نظر هؤلاء فإن المرأة المكتوبة لا بد وأن تكون قابلة للإستهلاك، ولا بد وأن توضع فوق قاعدة تمثال وتصبح غير قابلة للحركة. أيضًا فإن الكتابة المؤيدة للمرأة تنطوى على عقبات أخرى، إن الشخوص النسائية التى تلقى مصيرها بشكل مبرمج لا يمكن أن تكون شخصيات مأسوية؛ ذلك أن مأساة هذه الشخوص تصبح غريبة تمامًا عن مأساة النساء ذواتهن -فمأساتهن لا بد وأن تكون مأساة كل امرأة، على اعتبار أن هذه المأساة هى النتيجة الحتمية لسعى الذكر إلى السيادة والسيطرة. وهكذا فإن الكاتب الذى يدعم المرأة بشكل مباشر سيصبح فى هذه الحالة غير مؤهل لتقديم ذلك التجسيد الغامض للمرأة، لأن الكاتب هنا مطالب بطرح قضيته بشكل واضح وصريح. إن كلاً من الحالتين السابقتين للتعبير عن المرأة بالكتابة يفتقران إلى ذلك التوتر الضرورى بين التعاطف مع الشخصية النسائية والحكم عليها. إن لكل من الكاتب المعادى للمرأة والكاتب المؤيد لها أسبابه التى تدفعه لاستبعاد الطرائق المتناقضة لقراءة المرأة المكتوبة. إن كلاً من الكاتبين لن يسمح للمرأة المكتوبة بأن تستعصى على الإحاطة، كما لن يسمح أى منهما أن تستعصى هذه المرأة على القارئ. ولكن كما رأينا سالفًا فإن ويليامز -ربما لفزعه من فقدان المعنى"- يسعى لأن يجعل نساءه عصيات على

الإختزال، وهو يسعى هذا السعى حتى يتأكد من أنهن لن يقعن فى أسر أية إحاطة.

ومن ثم فنحن هنا ندفع دفعًا نحو احتمالات أخرى، وهى احتمالات تتجاوز تلك الأسئلة المعيارية المتعلقة بتوقعات الهوية الجنسية، كانت نساء ويليامز قد تعرضن لنقد على اعتبار أنهن فقدن "عالميتهن" لأن قصصهن كانت فى غاية الخصوصية، ولا يمكن لها أن تنطبق على البشرية كلها، وذلك على اعتبار أن هذه القصص تمثل عرضًا لتاريخ حالات فردية.[٢٥] ولكن معالجة ويليامز لشخوص النساء لا تختلف فعلاً عن ذلك، ولا تزعم شيئًا سوى ذلك. بطبيعة الحال تشير هذه الشخوص النسائية إلى نساء أخريات ورجال أخر، تمامًا كما هو الحال مع النساء فى العالم الحقيقى. إلا أن القضايا المتعلقة بتوقعات الهوية الجنسية" هى قضايا خادعة وساذجة ذلك لأن النساء فى فرادتهن يختلفن فى سلوكهن بشكل بيِّن. فما هى مجموعة التوقعات الجنساوية التى يمكن توحي بها شخوص مثل Alexandra del Lago و Blanche Dubois وLeona، وCatherine و Sera Fina؛ فى نهاية الأمر لا يمكن أن نتوقع شيئًا ذا أهمية كبيرة. (بل ماهى مجموعة التوقعات الجنساوية التى يمكن أن توحى بها شخصيات من قبيل تيمون Timen، و عطيل وهاملت وماكبث؟) تجد نساء ويليامز أنفسهن فى ظروف تتطلب منهن القيام بأدوار متعددة منها ماهو نفسى، وجنسى وطبقى وذلك لأنهن بحاجة إلى إحراز ذلك الفشل الذى يتُقن إليه. وهكذا فإن إعادة قراءة ويليامز تكشف لنا عن أن السعى للإمساك بمثل هذه التوقعات لا يمثل إلا صيغة معكوسة من صيغها التفكير المتحيز والمسبق، وهذا السعى بمثابة مشروع لبناء الشخصية الأنثوية من خلال قناعات مفروضة عليها من خارجها. إن بناء الشخصية الأنثوية لا بد وأن يتم بشكل متفرد للغاية -أى أن الشخصية الفردية النسائية لا بد وأن تُبنى بشكل خاص انطلاقًا من سمتى التواصل والانقطاع الخاصة بهذه الشخصية النسائية. ينطبق الأمر على النساء عندما يكتب ويليامز عن الدراما قائلاً: "باستخدام شكل ما من أشكال الحيلة يجب أن تظل الأحداث الدرامية أصواتًا كما هى بدلاً من أن يتم اختزالها فى مجرد وقائع."[٢٦] وهكذا فإن النساء يجب تجسيدهن باعتبارهن أحداثًا خاصة، وغير قابلة للتكرر فى الزمن؛ إنهن لسن مجرد وقائع أو نسخ لأحداث أخرى. وإن تصورنا غير ذلك فإن المرأة التى نكتبها لن تكون سوى المرأة التى ترغب فى كتابتها، بل الأسوأ من ذلك ستكون تلك المرأة التى دائمًا مايكتبها كل منا.

الهوامش

1- Nancy M. Tischler, "A Gallery of Witches," in **Tennessee Williams: A Tribute,** ed. Jac Tharpe (Jackson: University Press of Mississippi, 1977), pp. 502-7.

2- Tennessee Williams, letter to Kenneth Tynan, in **Tennessee Williams' Letters to Donald Windham** 1940-1956, ed. Donald Windham (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1977), pp. 301-2.

3- Norman J. Fedder, "Tennessee Williams' Dramatic Technique," in **Tennssee Williams: A Tribute,** ed. Jac Tharpe (Jackson: University Press of Mississippi, 1977), p. 798.

4- See, for example, Robert Brustein, "America's New Culture Hero," **Commentary 25** (February 1958): 123-25, and the discussions of Williams in Eric Bentley, **The Dramatic Event: An American Chronicle** (New York: Horizon Press, 1954). Brustein's influential article was one of the earliest articulations of ambiguity in Williams, although Brustein is concerned with a single male character, Stanley Kowalski.

5- Jim Gaines, "A Talk about Life and Style with Tennessee Williams" {1972}, in **Conversations With Tennessee Williams,** ed. Albert J. Devlin (Jackson: University Press of Mississippi, 1986), p. 216.

6- Tennessee Williams, "Note of Explanation," in **The Theatre of Tennessee Williams,** vol. 3 (New York: New Directions, 1971), p. 168. Subseqquent references to Williams's "Note" and to Cat on a **Hot Tin Roof** are cited parenthetically by page number within the text.

7- Jeanne M. McGlinn, "Tennessee Williams' Women: Illusion and Reality,Sexuality and Love," in **Tennessee Williams: a Tribute,** ed. Jac Tharpe (Jackson: University Press of Mississippi, 1977), p. 518.

8- Gaines, "A Talk about Life and Style," p. 216.

9- Tennessee Williams, **Small Craft Warnings** (New York: New Directions, 1972), p. 20. Subsequent references are cited parenthetically by page number within the text.

10- Tennessee Williams, **Summer and Smoke,** in **The Theatre of Tennessee Williams,** vol. 2 (New York: New Directions, 1971),pp. 244-45.

١١- أخذ ويليامز على محمل الجد السمات الآرسطية التى يجب توافرها فى المأساة؛ فهو يؤكد بشكل لافت على الطابع العلاجى لعنصر "التطهير" Catharsis وذلك

في مقاله The Timeless World of a Play" {1951} **Where I Live: Selected Essays,** ed. Christine R. Day and Bob Woods (New York: New Directions, 1978),

يقول ويليامز في هذا المقال:

إلا أن المسرحيات التي تنتمي إلى تراث المأساة ترينا قيمًا أخلاقية معينة وذلك في تجاور عنيف. ولأننا لا نشارك سوى باعتبارنا متفرجين فإن باستطاعتنا رؤية هذه القيم بشكل واضح... وحينئذ تعتصر قلوبنا بفعل مشاعر التعاطف الإنساني الدافئة التي تغمر قاعة المشاهدة دون حيطة، ومتحررة من الوعي بالذات لكي تفعل فعلها فينا.... {٥٣}.

12- Tennessee Williams, **Suddenly Last Summer,** in **The Theatre of Tennessee Williams,** vol. 3 (New York: New Directions, 1971), pp. 349-50. Subsequent references are cited parenthetically by page number within the text.

13- Tennessee Williams, "Critic Says 'Evasion,' Writer Says 'Mystery" {1955}, in **Where I Live: Selected Essays,** ed. Christine R. Day and Bob Woods (New York: New Directions, 1978), p. 72.

14- Williams, "The Timeless World of a Play," pp. 51-52.

15- John Gassner, Dramatic Soundings (New York: Crown, 1968), p. 327.

16- Williams, "The Timeless World of a Play," p. 52.

القسم الرابع

إدوارد ألبى

الفصل العاشر

ما الجديد فى حديقة الحيوان؟
إعادة قراءة أحلام إدوارد ألبى وكوابيسه الأمريكية

ميكى بيرلمان

-١-

عندما نعيد قراءة مسرحية **قصة حديقة الحيوان** (1958) **The Zoo Story** ذات الفصل الواحد التى كتبها إدوارد ألبي فإننا نعاود اختبار تلك الرؤية المؤلمة والملغزة لكاتب مسرحى غاضب وذلك بعد ثلاثين عامًا من عرض المسرحية (١٩٥٩) فى برلين بألمانيا.*

تمثل **قصة حديقة الحيوان** حواراً بين رجلين غريبين عن بعضهما البعض كل منهما أسير دوره المحدد ذكوريًا، ويحمل كل منهما اسمًا له أصداء مسيحية، إذ يدعى أحدهما چيرى Jerry (وقد يكون فيه إشارة إلى إرميا Jeremiah) والآخر بيتر Peter؛ وهذان الرجلان يتصادف أن يلتقيا على أحد مقاعد متنزه سنترال بارك Central Park، وهذا اللقاء بينهما يتمخض عن صدام بين رؤيتين منقسمتين لكل من السلطة والفراغ والمجتمع. و"چيرى" متشرد تثير شخصيته الكراهية وإن كان يعانى العزلة، إذ تعرضت حياته -من وجهة نظره- لمعوقات، بل دمرت تمامًا على أيدى النساء. وهو يعيش فى "بنسيون" بحي وست سايد، والذى يسكن فيه "أحد الشواذ الملونين" والذي يرتدى كيمونو يابانى تاركًا بابه دائمًا مفتوحًا... عندما يقوم بنتف حواجبه" [١]، كما يسكن ذات "البنسيون" أيضًا عائلة من بورتو ريكو وذلك فى "الغرفتين الأماميتين" (٢٢)، و"سيدة... فى الطابق الثالث... تصرخ طول الوقت"،

* وذلك على اعتبار أن هذا الكتاب نشر عام ١٩٨٩. {المترجم}

وكذلك صاحبة البنسيون التى ليست سوى سلة مهملات تتسم بالبدانة والدمامة، والنذالة، والغباء هذا فضلاً عن اتساخها، وسكرها وكراهيتها للناس" (٢٧). إن چيرى رجلاً يحيا خارج دائرة المجتمع، ولا يحكم السيطرة على نفسه. أما "بيتر" فهو بمثابة النموذج الأصلى archetype الذى يقدمه ألبى للرجل العالم ببواطن الأمور، وإن كان يبدو منعزلاً وتافهًا، ويرتدى بيتر "ملابس من التويد، ويدخن غليونًا ويضع إطار نظارة من العاج"(١١)، ويعيش فى حى إلايست سيڤنتيز مع" زوجة، وابنتين، وقطتين، واثنين من الببغاوات الصغيرة"(٢٣)؛ وينتمى بيتر إلى حقبة الخمسينيات، وإن كانت شخصيته تستشرف الصدامات الثقافية ومحددات الأدوار الاجتماعية التى ظهرت فى الستينيات.

إن النساء فى هذه المسرحية لا يظهرن إلا عبر ذكريات "چيرى" المشوشة أو تأملات. بيتر الساذجة. ولكن على الرغم من أن التجسيدات النمطية للنساء تظهر أساسًا من خلال ذكريات چيرى الملتبسة إلا أن هذه التجسيدات جميعها تصب داخل عالم ألبى المعادى والكاره للمرأة. وقد وُصف ذلك باعتباره نتاجًا لهجاء شاذ homosexual أو "تابلوه" عبثى أمريكى أو حوار متشظٍ حول عجز البشر عن التواصل، وذلك لاحتجازهم داخل دوائر عرقية اجتماعية واقتصادية وجنساوية، وهى دوائر يصعب الخروج منها. إن النساء -كما يتضح من مسرحيات ألبى التالية- يبدين متسلطات ومثيرات للشفقة، مدمرات أو فاقدات لعقولهن، مبتذلات ورذيلات، كما يقحمن أنفسهن على الفضاءات التى يشغلها الرجال بشكل مستمر يؤدى إلى الدمار.

يتحدث "چيرى" أولاً عن "أمه العجوز الطيبة" (٢٣) التى هى الآن فى عداد الموتى والتى "ذهبت فى جولة إلى الولايات الجنوبية لممارسة الزنا"، وتصور هذه الأم باعتبارها بغى سكيرة" والتى كانت زجاجة البيرة واحدة من رفقائها الكثيرين"(٢٤). وتمثل هذه الشخصية النموذج الأصلي للمرأة حسب تصور ألبى، إذ تعد رمزاً للخيانة، والشهوة، والخسة، كذلك فهى دائمًا الجانية حتى لو بدت لنا ضعيفة عاجزة. وتتضاعف الرذيلة والشر اللذان يسبغهما ألبى على هذه الشخصية وذلك بفعل التناقض المضمر بينها وبين الدور المألوف للأم باعتبارها تلك القديسة الضحية التى يعتمد عليها، وهذا الدور يخلقه الكتاب الرجال ثم يعمدون إلى تشويهه، والحط منه. إن المعنى الضمنى الواضح

الذي يرمي إليه ألبى من خلال تجسيده لهذه الشخصية أنها مسئولة عن ولع چيرى الشديد بالعاهرات، وبهؤلاء السيدات الصغيرات الجميلات "اللاتى لا يراهن" أكثر من مرة" ذلك أنها "غير قادرة على معاشرة أى شخص أكثر من مرة"، ثم يضيف چيرى قائلاً: "لقد تأخر سن البلوغ... لقد كنت شاذاً جنسيًا... ومنحرفًا، منحرفًا، منحرفًا، وذلك" لمدة إحدى عشر يومًا وذلك مع ابن مسئول المتنزة"(٢٥). تصور الأم فى الدراما والقصة الأمريكيتين باعتبارها دائمًا المصدر الذى ينتج أبطالاً همجيين أو عاجزين عاطفيًا أو غير ناضجين؛ وهنا فى هذه المسرحية يمثل غياب الأم مصدراً أيضًا لتكوين شخصية عاجزة تهجر العاهرات تمامًا كما هجرته أمه. يمتلىء الأدب الأمريكى بالكثير من جثث الرجال الذين غلبتهم العاطفة وهزمتهم؛ وتقدم لنا المسرحية هنا رؤية غير أموية. تلك "الأم العجوز الطيبة" لها أخت "لم تنجرف إلى الخطيئة، ولم تعرف طعمًا للخمر" وكانت "تفعل كل شئ بصرامة وذلك فى نومها وأكلها، وعملها وصلاتها. لكنها سقطت ميتة فوق سلم شقتها.... بعد ظهيرة يوم تخرجى من المدرسة الثانوية. يالها من نكتة مفزعة من أوربا الوسطى..."(٢٤). وهكذا فإن تلك القديسة الطاهرة التى لم تضل أبداً تحل محل تلك الخاطئة النجسة التى عاشت دائمًا فى ضلال؛ إلا أن تلك القديسة أيضًا تخون چيرى وذلك لغيابها العاطفى، وموتها المفاجئ. إن هذه الخالة موجودة ولكنها غائبة، وتثبت أنها صورة محبطة للأم التى تختفى فى لحظة درامية تمامًا كما فعلت "الأم العجوز الطيبة". إن شخصية الخالة تمثل تلك الصيغة النمطية التى يطرحها ألبى للمرأة الواهنة التى تألمت طويلاً فى صمت، وكل ماتخلفه هذه المرأة وراءها هو رجل -ضحية لم يجد لديها الحب، ويشعر بأنها خائنة بطرق شتى من خلال توجهها التضحوى إزاء الواقع. ينزعج چيرى من هذه الشخصية ويتخذ موقفًا عدائيًا من ذكراها ذلك أن دورها كمضحية وقديسة هو بمثابة جزء من عجزه العاطفى، وإحساسه بالضعف الاجتماعى. وبعد الإشارة إلى "الأم العجوز الطيبة" وأختها يأتى ذكر "تلك السيدة التى تقطن الطابق الثالث فى الغرفة الأمامية إن صراع هذه السيدة يبدو "مكظومًا. ولكنه صوت فيه تصميم واضح فى واقع الأمر"(٢٧)، ويشبه صوتها صوت "الكورس" الإغريقى، كما يبدو صوتها عاجزاً على نحو واضح؛ إن استجابتها إزاء الحياة ليست سوى عويل غير مفهوم. لا تستثير هذه الشخصية فى القارئ أى من الشفقة أو العاطفة، ولا يبدو چيرى مهتمًا بمعرفة مصدر ألمها؛ بل إن عجزها يزعجه هو

-فى واقع الحال- ويذكره بألمه الشخصى. لكن هذه السيدة تمثل الوجه النقيض لعدو چيرى الأساسى فى المسرحية، وهى السيدة مالكة "البنسيون" (وكلبها) حيث يحرسانه وكأنه الجحيم؛ وهذه السيدة مالكة "البنسيون" تتسم بالفظاظة والابتذال ولا تكظم أبداً ألمها وراء بابها الموحد. يخبر چيرى بيتر أنها بعد أن تتجرع حصتها من شراب "الچن" بنكهة الليمون فى فترة مابعد الظهر دائمًا، توقفنى فى الردهة...وتدفع جسدها المقزز نحوى حتى تحاصرنى فى الركن....أما رائحة جسدها ونفسها فلا يمكن لك أن تتخيلها." تعد صاحبة "البنسيون" شخصية ملهوية، وهى لا تشتهى چيرى فقط، وإنما تكمن شهوتها أيضًا فى الاكتشاف والتواصل والتقبل؛ ففى سباتها وخدرها اليومى لا يمكنها التمييز بين الواقع والوهم. ويقول چيرى أنه "وجد طريقة لإبعادها عنه؛ فعندما تلقى بنفسها فوق جسدى، وتغمغم فى حجرتها طالبة منى أن آتى إليها فإنى أقل لها: ألم يكن الأمس وقبل الأمس كافيين لك؟...وفى تلك اللحظة ترتسم ابتسامة ساذجة فوق وجهها الأبله، ثم تقهقه وتتأوه وهى تفكر فيما جرى بالأمس وقبل الأمس؛ ثم تصدق وتعيش فيما لم يحدث أبداً. ثم تتحرك فى اتجاه ذلك الوحش الأسود الذي تملكه وتعود إلى حجرتها. وعندئذ أصبح فى أمان حتى اللقاء التالى"(٢٨). تمثل صاحبة "البنسيون" واحدة من نساء ألبى المنفرات (ويشاركها فى هذا الشرف الكثيرات من نساء ألبى) والتى يصعب التعاطف معها وذلك فى ثقافة تطبعنا فيها اجتماعيًا على كراهية الأنثى المتحررة التى يصعب السيطرة عليها. وواقع الأمر أن سلوكها المتحرر هذا أقل ضرراً من سلوك چيرى، ولكن لأن هذا السلوك يصدر عن إمرأة فهو أكثر مقتًا وتنفيراً.

عندما يخلط چيرى سم الفئران "بالهامبورجر" فى محاولة سرية وفاشلة منه لتحجيم سلطة الكلب عليه، وزيادة سلطته هو على الكلب، فإن صاحبة "البنسيون" فى هذه اللحظة تتحول من سيدة معتدية بغيضة إلى امرأة "متباكية" ترجو چيرى أن "يبتهل من أجل الحيوان" (٣٣) أما الكلب الذي ينعته چيرى بأنه "شر فى حالة انتصاب"(٣٢) فيستعد فى نهاية الأمر وضعه البغيض السابق، ولا يتعلم شيئًا عن مسألة السلطة. كذلك تستعيد السيدة ظمأها. ولا تتغير بأى حال من الأحوال بعد نجاة كلبها"(٣٣). يعود الكلب إلى سابق حالته المرذولة، وتعود السيدة إلى زجاجة الخمر، ويعود چيرى

إلى عالمه السفلي ذلك العالم "الذي لا يترك فيه أى من الإحساس بالعطف أو القسوة وحدهما وبمعزل عن بعضهما البعض أى أثر...وإنما عندما يمتزجان يولدان عاطفة معلّمة. لكن الفقد هو مانجنيه فى النهاية"(٣٥-٣٦).

كذلك فإن صورة المرأة النمطية باعتبارها مادية ونمطية تظهر فى إشارات چيرى إلى زوجة بيتر. وهذه المرأة لا تمنح اسمًا ولكن چيرى يراها متسلطة وعاجزة؛ يقول چيرى:"...لن يكون لديك أية أطفال آخرين أليس كذلك؟" "هل زوجتك هى السبب". "هذا ليس من شأنك" يجيب بيتر فى غضب ولكنه يردف قائلاً: "حسنًا أنت على حق فنحن لن ننجب أطفالاً آخرين" (١٦). وهنا تبدو لنا هذه الزوجة امرأة أخرى فاشلة، فهى أنجبت ابنتين ولم تنجب أبناءً. يشير بيتر إلى أن ذلك يتحدد وراثيًا، ولكنه يتقبل وجهة نظر بيتر العدائية على الرغم من أنه على دراية بأن هذه التهمة غير ذات معني من الوجهة العلمية. إن لديهم قطتين. "لكن لا يمكن أن يكون هذا ماتعنيه. لا ياسيدى. زوجتك وابنتيك؟(يومئ بيتر برأسه)"(١٨).

تعد زوجته مسئولة عن واحدة من طرائف الحيوان التى يخلقها ألبى. فهى تلعب دور حارس الحديقة فى تلك الشقة الكائنة بحى الإيست سايد، والتى تعد مؤسسة حضارية للعائلة والأطفال، والوظائف، وهى تمثل المعيار والنموذج فى عالم بيتر. كذلك فإن صاحبة "البنسيون" تقوم على حراسة بوابات البنسيون الذى يعد بمثابة حديقة حيوان، كما يعد هذا "البنسيون" رمزاً لتلك الفضاءات التى توقع فى حبائلها المهمشين اجتماعيًا، ومعظمهم من النساء أو الرجال الشواذ جنسيًا. أيضًا فإن المتنزه يمثل عالمًا صغيراً ورمزيًا يعبر عن المجتمع باعتباره حديقة حيوان تحتجز داخل أقفاصها حيوانات مختلفة بما فيها النوع البشرى، وهذه الحيوانات جميعها تحيا فى حالة من العداوة. تتسم هذه المسرحية بوجود تحديد واضح لكل الفضاءات -ومنها شقة حى الإيست سايد، وبنسيون الويست سايد، ومقعد المتنزه الذى يحدث عنده الصراع الأخير المميت بالنسبة لـ "بيتر" يعبر هذا المقعد عن الأمان والحرية؛ فهو فضاؤه الخاص الذى يهرب من خلاله من كل الفضاءات الأخرى. وكما يقول هو "...لا أرى أى سبب يدعونى إلى ترك هذا المقعد؛ فأنا أكاد أجلس عليه كل يوم أحد بعد الظهيرة، عندما يكون الطقس مناسبًا. ومكان المقعد هنا منعزل، فلا يجلس أحدهما، لذا فأنا أملكه لنفسى." أما

بالنسبة لـ "چيرى" فإن هذا المقعد يعد موضوعًا للسلطة والسيطرة ("ابتعد عن هذا المقعد يابيتر فأنا أريده") (٤١)، ويعد رمزاً جليًا يحاول من خلاله التسلط على بيتر والسيادة عليه لكي يصبح فى النهاية الحارس الأساسى لهذا المتنزه باعتباره هو المجتمع ذاته. يرى چيرى فى هذا المقعد جزءاً من محاولاته للإتصال بالآخرين والتواصل معهم والفوز باعتبارهم وقبولهم له بأية ثمن. إن جهود چيرى لجعل بيتر يتقبله ومواجهاته معه بخصوص المقعد تتكرر فى مواجهات چيرى مع الكلب على الرغم من تغير الأماكن والمواقف بالنسبة لـ "چيرى-سواء فى البنسيون أو حديقة الحيوان أو المتنزه- فإن الشئ المشترك الذى يجمع هذه المواجهات الثلاثة هو العنف والهمجية. يبدو چيرى قاسيًا وغيرودود، إلا أن هناك شيئًا يمكن للناقدات النسويات أن يدركنه عند فحصه لتلك الوحدة الصامتة التى تحياها هؤلاء النساء اللاتى يتعرضن للوحشية -ألا وهو الحاجة العاطفية المساة لأن يسمعهن أحد ما ويسكّن ألمهن. إن الكيفية التى يفرض بها چيرى على بيتر أن يستمع إليه هى جزء مماَ يطلق عليه Emory Lewis" ذلك التفاعل الماسوشى- السادى الذى يعكس جواً ضبابيًا من الشذوذ الجنسى"[٢] يلعب فيه چيرى دور الذكر فى حين يلعب بيتر دور الأنثى المسالمة وغير الواثقة من ذاتها، فيجلس فى مساحة أصغر ومحدودة (فى نهاية المقعد) عندما يصر چيرى على ذلك. ثم يبدو بيتر وكأنه وقع فى فخ، فيبدو عاجزاً وغاضبًا وغير قادر على الدفاع عن نفسه. يقول بيتر:"...أنا شخص مسئول، وناضج. وهذا مقعدى وأنت ليس لديك أى حق لأن تنتزعه منى" (٤٥). الأمر ذاته يحدث بيف چيرى وكلب السيدة الذى يستولى على فضاء الردهة محولاً چيرى إلى ضحية عاجزة غاضبة وغير قادرة على الدفاع عن نفسها.

تنتهى المسرحية بـ "چيرى" وهو يلقى بنفسه على السكينة التى كان بيتر ممسكًا بها "بذراع ثابتة ولكن بعيداً عن چيرى إذ كان غرضه الدفاع عن نفسه وليس الاعتداء عليه"(٤٧)، وعندها يقول چيرى:"بيتر...بيتر؟....بيتر...شكراً لك. لقد أتيت إليك (يضحك ضحكة واهنة) وأنت قد أرحتني ياعزيزى بيتر"، وبعد ذلك يؤكد چيرى لـ "بيتر" "أنت لست نباتًا فى واقع الأمر...بل أنت حيوان"(٤٨-٤٩). توحى هذه الكلمات بتضمينات من العهد الجديد، وتضمينات جنسية فى الوقت ذاته. والواضح أن هذا التوصيف الجديد الذى خلعه چيرى على بيتر قد اكتسبه بيتر من خلال تورطه غير

المتعمد فى العنف. إن مايريد چيرى قوله هنا هو أن بيتر لم يعد يلعب دور امرأة -على الأقل المرأة حسب تصور ألبى- تهجر السفينة (المقعد)، وتسقط ميتة، وتبكى فى صمت، أو تلك المرأة التى تعيش حياة التصوف أو الوهم.

طالما قال النقاد إن هذه المسرحية تدور حول الاغتراب وافتقاد التواصل، وهو مايسم المجتمع الغربى الاستهلاكى والمتمدين، والمفترض فيه أن يكون مجتمعًا حضاريًا. لكن هذه المسرحية ذاتها إذا ما أعدنا قراءتها من وجهة نظر نسوية لوجدناها عملاً أمريكيا عبثيًا يكشف فى غضبه عن كافة التصورات النمطية المعتادة عن النساء، ويعد إضافة إلى التراث الممتد من المسرحيات والقصص، والروايات التى تتباكى على أزمات الرجال من خلال حسر الضوء عن الحاجات العاطفية والجنسية والروحية للنساء.

-٢-

تعرض مسرحية **الحلم الأمريكى** -التى قُدمت لأول مرة عام ١٩٦١- للشخصيات الأربع التى ظهرت فى ذلك "الإسكتش" الذى يستغرق أربع عشرة دقيقة والمسمى **صندوق الرمال** (1960) **The Sandbox**. وتهدف كل من المسرحيتين إلى "دراسة المجتمع الأمريكى والهجوم على استبدال هذا المجتمع الزائف بالحقيقى، وإدانة حالة الاستغناء والقسوة، والإخصاء والفراغ التى تسم هذا المجتمع؛ إن كلاً من هاتين المسرحيتين تمثل وقفة ضد هذا الزعم المتوهم بأن كل شئ على أحسن حال فى أرضنا هذه التى تنسرب من بين أيدينا" (٥٣).

وبعد ثمانى وعشرين عامًا، وفى عام ١٩٨٩ لم يزل المجتمع الأمريكى على غير مايرام وذلك بعد أن جاز عقوداً من الحرب فى ڤيتنام، وبعد ظهور جيل كامل من الشباب الأمريكى من ذوى التطلعات الاقتصادية، وبعد ثلاثين عامًا من ظهور النزعة الأستهلاكية التى لقيت رواجًا. لقد أصبحت أمريكا باعتبارها سوقًا كبيرة مجرد شكل ظاهرى خال من أى محتوى. ولأن ألبى فى هذه المسرحية يصف المجتمع الأمريكى فى الخمسينيات باعتباره مجتمعًا "مبتذلاً، ومجديًا، وعقيمًا...مجتمعًا عبثيًا لا معنى

له"[٣] فإن مسرحية **الحلم الأمريكى** تعد مسرحية معاصرة تتفق واللحظة الحاضرة، فعلى سبيل المثال سيجد ألبى -دون شك- مادة هائلة تتناسب مع الفصل الثانى وذلك فى الهجمات العدائية وعدوى الإيدز، والجسور التى تتهاوى عبر أمريكا كلها، والعمليات التجارية غير الشرعية، والشوارع المليئة بالمخدرات؛ إن كل هذه الشواهد التى تتسم بها فترة الثمانينيات تتناسب مع جو المسرحية الذى يؤكد مرة أخرى على أن حقيقة عدم التواصل، الاصطناع، والقيم الزائفة هى جميعًا مفسدة ومدمرة. ولكن عند إعادة قراءة هذه المسرحية من وجهة نظر نسوية وبعد مايقرب من ثلاثين عامًا فالأمر المشكوك فيه أن يتقبل الجمهور راضيًا شخصيات مثل الأم، والسيدة باركر، والجدة -ذلك الثالوث الكريه الذى يعبر عن النظام الأموى القاتل داخل إطار العائلة وفى المجتمع أيضًا.

إن الأم التى تتسم بالقدرة على الإخصاء والقوة ("أستطيع أن أحصل على الإشباع، ولكنك لا تستطيع" {٦٢}) والقسوة تعبر عن حلم ألبى (الأمريكى) الردئ إذ تحجم هذه الشخصية الأب فى صورة العجز العاطفى وذلك من خلال السخرية. يوظف ألبى هنا شخصية الأم بشكل هائل؛ فالأب هنا يبدو متجرداً من القوة والذكورة، فهو يبدو غامضًا، ومحترمًا، ومملاً (إنى أعيرك انتباهى يامامى" {٥٨}) مثل طفل غاية فى التأدب؛ إنه غني ولكنه يفتقد القوة، وهو نموذج نادر فى الولايات المتحدة إذ دائمًا مايقترن المال بكل البدائل المتاحة. لقد اختزلت الأم دور الأب فى مجرد شخصية تافهة تتوسل إليها. وكما تقول الأم بشكل فج "إن لدى الحق فى أن تكون عائلى لأنى تزوجت، ولأنى اعتدت السماح لك بأن تمتطيني: وأنا لدى الحق فى الحصول على كل أموالك عندما تموت." "وألست محظوظًا لأننى لم أحضر معى إلا جدتى. الكثيرات من النساء اللاتى أعرفهن كن سيحضرن كل عائلاتهن مكتملة لتعولهن. إن كل ماأحضرته معى هى جدتى"(٦٧). لقد انحصر دور الأب الآن فى أن يتكيف مع هذا الوضع، وألا يتكلم عنه بكلمة.

إن مشكلة الأم باعتبارها صورة معبرة عن المرأة الجانية بالنسبة لحقبة الثمانينيات هى أن القليل من النساء اللاتى ستشاهدن المسرحية لن يردن بل لن يتوقعن أن ينلن ميدالية "بلو مينجديل" بعد ثلاثين عامًا من الخدمة الجنسية؛ بل يوجد القليل جداً من

الرجال الذين يتقبلون مثل هذا العقد . فى الثمانينيات لا يمكن لتلك السلطة الهائلة، ومهارات السيطرة التى تملكها الأم أن تهدر على شخص تافه وغير جذاب مثل الأب، ولكن هذه الطاقات كانت ستوجه فى المسار الطبيعى لها مثل شارع وول ستريت، وغرف السلطة الأمريكية وسواحل سيليكون ڤاليز. لقد مضى ذلك العهد الذي تصور فيه المرأة باعتبارها مصاص دماء وذلك على الرغم من أن الأمهات والزوجات لازلن موضع شكوك.

أما السيدة باركر فهى تبدو شخصية مخنثة بشكل صارخ، وهى "رئيسة نادي المرأة" وتصور فى هيئة القوادة التى ليس لها مبادئ أخلاقية، وهى تقوم بتوصيل الأطفال الصغار ("....أنا فتاة مشغولة للغاية مع هذه اللجنة وتلك، ومع هيئة أنشطة المواطنين المسئولين") (٩٠). أما الأطفال الصغار هنا bumbles فهم صغار الذكور الذين يعبرون عن البراءة والحب والذين تقوم بنقلهم من مركز خدمة التبنى إلى أمهات وآباء أمريكا. إن السيده باركر لديها التزام عميق -بطبيعة الحال- مثلها مثل الأم وذلك بكل ماهو غير مهم، ولا يمثل قضية على الإطلاق مثل لون قبعتها؛ فهى تشغل منصب القائم بأعمال التفاهة وعدم الحساسية النسائية فى مسرحيات ألبى ("يالها من شقة غير جذابة تلك التى لتملكها!" {٧٧}). إن السيدة باركر على حد تعبير الأم "تعد امرأة بشعة، أنت لا تعرف إن لديها ذوقًا بشعًا، وأبناء بشعين، وبيتًا بشعًا، وزوجًا لطيفًا للغاية يجلس فوق كرسي متحرك طوال الوقت...إنها إمرأة بشعة ولكنها رئيسة نادى المرأة الخاص بنا، لذا فأنا مغرمة بها"(٦٠).

أما الجدة برأسها الهزيل والتى "تبكى فى كل مرة تذهب فيها إلى المستشفى"(٦٢)، ولذا فقد قضت العشرين عامًا الأخيرة بعد موت زوجها كخادمة للأم والأب دون أن تتقاضى أجراً. إنها تدفن حية فى **صندوق الرمال**، كما تحاط بكم هائل من الصناديق فى مسرحية **الحلم الأمريكى**. إن شخصية الجدة تدعو على الرثاء ("إن المسنين يحسنون دائمًا الاستماع إلى الآخرين؛ إن المسنين لا يحبون الكلام؛ إن المسنين لديهم عطور لافندر وكوليتيس") إنها فى انتظار "أناس أسطوريين" (٧٢) سيأخذونها فى رحلة إلى أرض النسيان، وهذا هو المكان الطبيعى للمسنين فى أمريكا حسب تصور ألبى؛ فهؤلاء مستهلكون، وبلا قيمة ويجب التخلص منهم. وكما تقول

الجدة." إن المسنين ليسوا جافين بشكل كاف على ما أعتقد، فالدموع داخل عينى قد تراكمت داخل مقلتى، أما عمودى الفقرى فقد صنع من الحلوى، وأنا أتنفس الثلج...إن المسنين هم كومة مترهلة من الشكوى" (٨٢-٨٣) إن حياتها التى تتكون من "خطابات قديمة، واعتذارين، والتليفزيون..وأسنان يوم الأحد..وستة وثمانين عامًا على قيد الحياة..."(١٢٠) -هذه الحياة تكون داخل صناديق تشغل فضاءات صغيرة ومحدودة ترتبط دائمًا بالنساء فى الأدب الأمريكى؛ وهذه الفضاءات تزداد ضيقًا وصغراً كلما اقتربت عملية الجناية عليها من نهايتها.

إن النساء الثلاثة -إذن- يعبرن بشكل إجمالى عن أسوأ الصور النمطية التى تناولت المرأة -فالأم تبدو شريرة متسلطة، ولديها القدرة على الإخصاء، والسيدة باركر تحرض الآخرين وإن كانت تمتلك ذهنًا فارغًا؛ أما الجدة فهى مثيرة للشفقة، وتستغل بشكل سيئ، وتعبر إجمالاً عن صورة القديسة التى تفتقر إلى هوية.

أما الرجلان فهما ضحايا بطبيعة الحال بل الأهم من ذلك أنهما بريئان. ("أنت هو الحلم الأمريكى، هذه هى حقيقتك" {١٠٨}). وهما لا يمثلان جزءاً من النزعة المادية التى يوجه إليها ألبى نقده. إن السقطة الكبرى التى يقترفها الأب هى أنه يتحول إلى شخص بليد عاجز. وهذا التحول فى الأحداث لا يعد مفاجئًا فى عالم ألبى الذي تتحكم فيه الأم، والذى يخطئ فيه البطل الذكورى داخل العائلة. إن الشاب الذي يعبر عن كل ماتعشقه أمريكا (الشباب، والجمال، وقدر من القوة الذهنية) والذي هو على استعداد لأن يفعل أى شئ مقابل المال" (١٠٩)-هذا الشاب يستدعى إلى أذهاننا مسألة ضياع الطاقة الحسية الفطرية التى ضاعت فى مجتمع استهلاكى تجارى يقلل من قيمة ما لايمكن التفريط فيه أو ضياعه. إن هذا الشاب كما نعلم هو توءم أخيه الأعمى والذى تعرض للإخصاء والذى هو أصلاً تم تبنيه، والذى يعبر أيضًا عن النموذج الأمريكى الخاوى- ذلك الطفل اللقيط الذى تحضره السيدة باركر؛ فأنا ليست لدى عواطف، وقد استنفذت طاقاتى، وتم تمزيقى...أنا غير مكتمل...ولا يمكننى أن أشعر بشئ...وسيستمر الحال هكذا"(١١٥).

الفكرة هنا أنه لا يوجد فراش يحمل فوقه الحلم الأمريكى، لذا فالنائم دائمًا مسكون بسلسلة لا متناهية من كوابيس الابتذال والبلاهة. وهذا الجانب من رؤية ألبى قد يبدو فيه بعض من الحقيقة من وجهة نظر بعض مرتادي المسرح. ومع ذلك فإن الفكرة الضمنية التى يؤكد عليها ألبى هنا هى أن كل الشرور ("أتمنى لو أنى لم أكن محاطًا بالنساء..." {٨٦}) التى تتخلل التجربة الأمريكية تنبع أساسًا من التأثير الملتبس والجبان والوضيع للنساء. إن النساء باعتبارهن عدوات للحلم لسن سوى متحذلقات خاويات، وهن لسن سوى رؤية غير حضارية متهالكة لشاب غاضب فى حقبة الستينيات. إن شخصيات الأم والجدة والسيدة باركر- من خلال إعادة القراءة النسوية- تبدين وكأنهن شخصيات كارتونية تشير إلى ما أدركناه بعد ثمانى وعشرين سنة من جناية على المرأة، وألم يتعرض له الرجل إن مسرحية الحلم الأمريكى لا تمثل سوى صورة مألوفة لتلك الرؤية التاريخية الطويلة التى ترى النساء باعتبارهن وراء فقدان الفردوس، وباعتبارهن محطمات ومقوضات نموذج العالم اليوطوبى.

الهوامش

1- Edward Albee, **The Zoo Story,** p. 22. Quotations from **The American Drdam** and **The Zoo Story** are from Edward Albee, **The American Dream** and **The Zoo Story** (New York: New American Library, 1963). Subsequent references are cited parenthetically by page number within the text.

2- Emory Lewis, quoted in **Instructor's Manual, Anthology of American Literature,** ed. George McMichael (New York: Macmillan Publishing, 1986), p. 362.

3- Laurence Perrine, ed., **Instructor's Manual, Literature:** Structure, Sound, and Sense (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983), p. 302.

الفصل الحادى عشر

التكبير والتطهير

إعادة النظر فى مسرحية أليس الصغيرة

إن الجهود النقدية التى تسعى إلى فهم مسرحية **أليس الصغيرة Tiny Alice** عادة ماتتمخض عن التسليم بصعوبتها وتعقدها، وهو تعقد يجعل من هذه المسرحية تجسيداً دراميًا لكافة القضايا التى أزعجت الجماهير الأمريكية والأوربية منذ عقدين. تدور المسرحية -كما قال النقاد- حول علاقتنا بالله أو بالأحرى غياب هذه العلاقة (١)، فهى بمثابة مسرحية أسرار / أخلاق mystery / morality حديثة موضوعها إغراءات العالم، والجسد، والشيطان (٢)، كما أنها بمثابة فانتازيا كبيرة عن اجتماع شمل العائلة" (٣)، كما تدور المسرحية كذلك حول "صراع الإنسان المأسوى فى كون مبهم وملغز" (٤) وحول "انتصار امرأة قوية على رجل ضعيف؛ أيضًا تبدو المسرحية "حلم يقظة ذا طابع شاذ". إن المسرحية إجمالاً -حسب رأى النقاد- تدور حول الأزمات الروحية التى عاناها الإنسان فى الثلثين الأول من القرن العشرين؛ ومن جهة أخرى رأى البعض الآخر من النقاد أن المسرحية ليست سوى حيلة متواضعة من المؤلف، أو عمل مسرحى فقير يتمركز حول اهتمامات مكان بحثها الطبيعى وهو عيادة المحلل النفسى أو قسم الفلسفة بالجامعة. لقد مثلت هذه المسرحية بالنسبة للنقاد العديد من الأشياء؛ بل الأهم من ذلك كله أنها كانت أو أصبحت بمثابة اختبار **رورشاخ*** للنقاد أنفسهم. إن مراجعتنا للمقاربات النقدية لمسرحية **أليس الصغيرة** اليوم هى بمثابة رحلة فى الذاكرة لاستدعاء أو ربما للضحك على تلك القضايا التى اعتبرناها يومًا جديرة بالاهتمام.

---

* واحد من الاختبارات النفسية التى يقدم فيها للمفحوص لوحة بها نقط من الحبر، وتمثل هذه النقط تصميمات ما، ثم تقاس ردود أفعال المفحوص إزاء هذه اللوحة، وقد صمم هذا الاختبار المحلل النفسى السويسرى هرمان رورشاخ (١٨٨٤-١٩٢٢) بهدف قياس ذكاء الفرد وحالته الانفعالية (المترجم)

على القراء الحاليين إذن ألا يندهشوا إذا مالاحظوا أن طبيعة أليس التى تعكسها المسرحية، والتى لا تتجسد بالضرورة من خلال الآنسة أليس تحصر اهتمامنا بشكل كبير ربما أكثر من الواقع الداخلى/الخارجى للمكتبة، وماضى چوليان وحاضره، والقانون والكنيسة باعتبارهما اثنين من الأعمدة المجتمعية المقترنة ببعضها البعض، واللذين يتجسدان فى شخصيتى المحامى والكاردينال، هذا فضلاً عن الفأر فى النموذج، وبقية العناصر الملغزة التى تتسم بها هذه المسرحية الخادعة. بغض النظر عما تشير إليه شخصية أليس -سواء أكان الله أم الشيطان، أم ضغوط الحياة الحديثة غير المحتملة. فإنها امرأة: فضلاً عن كونها شخصية على جانب كبير من الأهمية بالنسبة لمحبى مسرح ألبى. قد تكون أليس قاتلة، ولكنها لا تقوم بالإخصاء مثل شخصية مومى Mommy (**الحلم الأمريكى**)، أو شخصية الممرضة (**موت بيسى سميث**) وشخصيتى مارثا وهنى (**من يخاف ڤيرجينيا وولف؟**). إن الوظيفة التى تؤديها شخصية أليس تقترب -وإن لم تكن تتماثل مع- مع شخصيات ألبى النسائية الأخرى التى تكاد تكون خفية وذلك فى المسرحيات الثلاث الأولى؛ وهذه الشخصيات هى زوجة بيتر، وصاحبة البنسيون الدميمة والمنعزلة حسب رواية چيرى (وذلك فى **قصة حديقة الحيوان**)، والجدة (فى مسرحية **الحلم الأمريكى**)، وروح بيسى سميث التى تظهر فى المسرحية مثلما هو الحال مع أليس. فى هذه الأعمال السابقة كان ألبى يسير دائمًا فى اتجاه ذلك الإبداع التعبيرى المؤثر الذي ظهر فى شخصية أليس الصغيرة. استحوذت الشخصيات النسائية من ذوات القدرة على الإخصاء على اهتمام النقاد، إذ كان بإمكان هؤلاء استيعاب التجسيد الدرامى المعادى للمرأة بل التوحد معه. لكن كيف يمكن تناول شخصية المرأة الخفية التى تتحرك دون أن يحركها أحد، والتى تملك قوة قادرة على الإغواء -والاختبار" وذلك على حد تعبير چوليان [٦] ولكن لا يمكن احتواؤها؟

إن عدم ظهور أليس -كما هو الحال مع زوجة بيتر، وصاحبة البنسيون، وبيسى سميث- يؤدى إلى استثارة استجابة معينة. إن ردود أفعالنا إزاء الشخصيات النسائية الغائبة يعتمد تمامًا على مايعلمه الجمهور عن هذه الشخصيات، ومصدر المعرفة هنا

غالبًا مايكون الرجال الذين تنطوى شخصياتهم على نقائص. ولأننا لا نتعرف على شخصية أليس بشكل مباشر -وهو مايتجسد فى اختفائها وعدم ظهورها- فإن كل مانتفاعل معه هو التصور الذى يطرحه علينا چوليان لهذه الشخصية، واحتياجاته التى تكمن وراء هذا التصور. إن چوليا -باعتباره شهيداً- يحدد احتياجاته بشكل واضح لكل من المحامى وبتلر والكاردينال والآنسة أليس والجمهور أيضًا، وذلك من خلال سرد تاريخه، وأحلامه، وأوهامه، بل شكه أيضًا. إن بعض الشخصيات التى تشغل موضع الضحية مثل شخصية Jaseph K. التى رسمها كافكا تدفع جلاديها إلى حتفهم، وان كانوا طوال الوقت يبدون اعتراضهم بأنهم ضحايا. إن الاعتداء السلبى يبقى فى النهاية اعتداءً.

من السهل علينا أن نرى بل أن نتوحد مع عجز چوليان عن تحمل مسئولية حياته بما فيها اللحظات التى تقدم فى المسرحية. مثله مثل "بيتر" و "دادى" و"چورچ" كانت لدى چوليان مقاصد حسنة، وحاول التعاون مع الآخرين، وأراد خدمتهم سواء كانوا بحاجة إلى الخدمة أم لا: "سأخدم! (يضم قبضته) سأخدم، ووتبًا لأى شخص أو أى شئ يقف فى طريقى. إننى سأكسر أية قواعد تعوق تقدمى فى اتجاه الطاعة...إننى لم أصبر على خدام الله، بل لم أصبر على الله ذاته؛ إننى أدرك الأمر الآن...لقد تجاهلت كبريائى، ولم أتسامح مع أى شخص لايرانى باعتبارى أكثر البشر تواضعًا"(١١٩). يعترف چوليان فى الفصلين الثانى والثالث بخطيئة الكبرياء التى اقترفها فى الماضى، كما لوكان هو الآن بعيداً عن اقتراف أية خطيئة. ومع ذلك فنحن ندرك محاولات چوليان لنفى شخصية الآنسة أليس إذ قبل أن يبوح بهذا الاعتراف يهاجمها متوسلاً بشكل آخر من أشكال البراءة:

چوليان: ما الذى يحدث لى. هل أتعرض للإغراء والتجربة على نحو ما؟

الآنسة أليس: الإغراء؟

چوليان: أتعرض للتجربة على نحو ما؟

الآنسة أليس: الأغراء؟

چوليان: كلاهما !التجربة!ماذا! إخلاصى...خذى الآخر؟ لقد سمحت لهذا...هذا الرجل...عشيقك بأن يسخر منى. لقد سمحت بذلك.

الآنسة أليس: أنا؟ سمحت؟

چوليان: لقد سمحت له بأن يهيننى ويهين مكانتى ومكانة الكنيسة. لقد تغاضيت عن ذلك وابتسمت. (١١٦-١١٧).

يعتقد چوليان أن الاستشهاد سيتخذ الصورة ذاتها التى حلم بها عندما كان طفلاً صغيراً إذ كان يحلم بذلك الصراع بين المسيحى والأسد فى حلبة الاستشهاد، وهو يخبر الآنسة أليس بذلك فى نهاية الفصل الثانى. عند نهاية هذا الفصل تطوقه أليس بذراعيها وتطلب منه أن يتزوجها، وهنا يمتزج الحلم الذي يسرده چوليان باحتضان أليس له وذلك فى لحظة مكثفة يتشابك فيها الدينى بالجنسى بالصوفى. إن لغة أليس واضحة للغاية؛ إن أليس وليس الآنسة أليس هى التى ستتزوج چوليان، ولكن چوليان بطبيعة الحال لا تلتقط أذناه هذا الفرق، ولا يستوعب أكثر مما تفرضه عليه نشوته. ولئلا نعجز نحن أيضًا عن التقاط هذا الفارق الأساسى يقوم المحامى بتحليل الموقف فى بداية الفصل التالى قائلاً: "اعطنى أى شخص...شهيد، أو قديس إن شئت...أنه سيأخذ مايتلقاه...ومايرجو أن يتلقاه. أنه سيقول: آه، هذا هو مارغبته دائمًا -سيقولها والرعب والخيانة فى عينيه. لما لا: واجه ماهو حتمى وادعه بما أردته دائمًا. كيف تجلس على القمة، وتنزل لأسفل" (١٤٨). إن استشهاد چوليان لا يجب أن يأخذ الشكل الدنيوى، أو أن يصبح وضعه مثاراً للسخرية؛ بل لا بد وأن يتخذ هذا الاستشهاد صيغة الحلبة الرومانية القديمة؛ ويصر چوليان على ذلك مثله مثل كل الشهداء. لكن الفكرة التى يوضحها ألبى هنا أننا لا تتاح لنا فرصة الاختيار، وأن مسألة الاختيار فى حد ذاتها ليست إلا وهمًا هو وليد الكبرياء. يطرح بتلر على چوليان سؤالاً يقول فيه: "عندما تحتجز فى البدروم ياچوليان، وفى الظلام، هل تبالى من الذي سيأتى؟"؛ يجيب

جوليان قائلاً: "لا.لكن..." (١٣٩) وكلمة "لكن" هنا يوظفها جوليان لكى يحتفظ لنفسه بامتياز وسلطة الاختيار، إلا أن جوهر الاختيار ينتفى أساسًا فى وجود فكرة الخدمة الدينية أو الاستشهاد. عندما تطرح مسألة الخدمة يقول المحامى لجوليان:

العزيز جوليان، اننا جميعًا خدام -أليس كذلك؟ فكل منا يخدم كهنوته الخاص؛ البعض يؤدى خدمته علانية، والبعض الآخر يؤديها سراً؛ لكننا فى النهاية جميعًا خدام-...الجبر والقدر، وارادة الله، والمصارعة...كل هذه الأشياء تتشابك مع مسألة الخدمة. إننا كبشر اخترعنا فكرة الاختيار، وذهبنا فى ذلك إلى أبعد مدى حتى إننا شرعنا فى تصنيف أسس ومبادئ الاختيار. إلا أننا لا نعرف شيئًا. أى شئ. (١٦٠)

ولأننا اخترعنا فكرة الاختيار فإننا نسعى وراءها: وهنا يتحول الاختيار إلى حق شخصى سواء لم يؤتِ هذا الاختيار أثره أم أحدث أثره بشكل مؤقت. وقد أوضحت الآنسة أليس الأمر بقولها: "جوليان لقد حاولت أن أكون...أكونها. لا؛ لقد حاولت أن أكون...ماحسبت أنه قد،..قد يجعلك سعيداً، ما قد يمكنك استخدامه...ماذا ؟...إننا يجب أن نجسد ونرسم الصور، ونختزل، أو نكبر إلى الحد الذى يسعنا فهمه"(١٦١). وفى النهاية "لا يوجد اختيار هنا ياجوليان"(١٦٨)؛ وقبل أن يطلق المحامى النار على جوليان يتهم الكاردينال قائلاً:"ألا تعلِّم رعيتك أى شئ؟ هل تدعهم يرتجلون؟ يصنعون آلهتهم؟ يضعونها حسب تصوراتهم؟...{يوجه حديثه إلى جوليان} أما أنت فاركن إلى الأسرار..."(١٦٩). وأثناء لحظات الموت يتقبل جوليان تدريجيًا ذلك الإله الذى جسدته أليس بطيفها فوق الخشبة، ومن خلال دقات القلب المدوية التى ملأت المسرح. وهذا التقبل من جانب جوليان يتخذ إيقاعًا بطيئًا، وهو الإيقاع ذاته الذى اتسم به المونولوج الختامى الذى غطى أربع صفحات ونصف فى نهاية المسرحية، وواقع الأمر أن تردد جوليان وعجزه عن تقبل الله متجسداً فى أليس يستمر حتى لحظة موته. حتى تلك اللحظة يظل جوليان متمسكًا بذلك التمييز التقليدى بين الله -ذلك "الرب" الذكر- وأليس: "إلى متى ستنسانى يارب؟..التفت إلى واسمعنى

ياربى وإلهى..." (١٨٩). يظل هذا الرب الذكر هو اختيار چوليان الذى يناجيه حتى السطر الأخير فى المسرحية:"إن العريس ينتظرك ياأليس... إنه لك. ياربى وإلهى لقد انتظرتك وخدمتك فى ...أليس؟...أليس؟...الله؟... إنى أقبلك يا أليس لأنك جئت إلىّ. يالله، أليس...إنى أقبل إرادتك"(١٩٠).

إن ابتهال چوليان إلى الله لحظة موته، وهى أيضًا اللحظة التى تنتهى عندها المسرحية ليست بالشئ الجديد بالنسبة لجماهير ألبى. تنتهى مسرحية **قصة حديقة الحيوان** بالطريقة ذاتها إذ نسمع عبارة "ياإلهى" تتكرر مرتين، فينطقها بيتر فى حين يهرع خارج الخشبة، ويرددها چيرى فى لحظات موته. إن التغيير الذى اعترى رؤية ألبى فيما بين عامى ١٩٥٨،١٩٦٤ هو فى الكيفية التى تستخدم بها شخصياته مثل هذه الابتهالات. فى المسرحية الأولى تعبر عبارة بيتر عن فزعه مما اقترفه، وفزعه مما أصبح عليه: إذ أضحى قاتلاً و"حيوانًا أيضًا"، أما المزج الذى يحدثه چيرى بين "المحاكاة الساخرة والتضرع"[٧] فيذكر الجمهور بما قاله سابقًا عن الإله إذ وضعه بأنه "ملكة زنجية ترتدى الكيمونو، وتنتف حاجبيها، وهو امرأة تصرخ بعزم خلف بابها الموصد..إنه -حسبما علمت- أدار ظهره للأمر برمته منذ زمن"(٣٥). إن المحاكاة الساخرة هنا ليست لله ذاته ولكنها للصورة التى كوناها عنه وأصررنا على أنها فعلاً صورته، أما التوسل والتضرع هنا فهو موجه إلى أى إله كان، هذا إن كان هذا الإله لا زال ينصت للبشر. عند اللحظة التى يكتب فيها ألبى نهاية چوليان يكون الإله قد أصبح أليس، وتنتفى المحاكاة الساخرة؛ ويبقى التضرع والتوسل إلى الإله مهما كان هذا الإله. وهذا الإله المتصور يتحول إلى أنثي تحل بشكل واضح فى الطيف ودقات القلب، وهذا الإله يصبح مقبولاً فقط عند لحظة موت البطل. حتى تلك اللحظة تعتقد شخصيات ألبى أن لديها القدرة على الاختيار، وتحويل خياراتها إلى حقيقة. تنتهى مسرحية **الحلم الأمريكى** بالنهاية ذاتها مع اختلاف بسيط، وذلك عندما تختم الجدة المسرحية بالقول: "حسنًا، أحسب أن هذا ينهى المسألة. أقصد أن هذه ملهاة مهما كان الأمر، ولا أعتقد أننا يجب أن نتمادى أكثر من ذلك...لذا دعونا نترك الأور كما هى عليه الآن...حيث الجميع سعداء...والجميع حصلوا على مايريدونه...أو بالأحرى

حصل الجميع على مايظنون أنهم يريدونه. تصبحون على خير أيها الأعزاء" (١٢٧). يمكن للمسرحيات الملهوية أن تنتهى بهذه الطريقة؛ فتدخل الجدة المتعمد هنا يبين أن المؤلف قد اختار فى هذه اللحظة أن يمنح "الجميع مايحسبون أنهم يريدونه"، لكن ذلك لا يحدث سواء فى الحياة أو بقية أعمال ألبى الدرامية.

يريد چوليان الله، كما يريد الآنسة أليس، ويريد أداء الخدمة، ويريد الاستشهاد. ولكنه مثل معظم الناس لا يكاد يفهم ماتنطوى عليه هذه الرغبات، والتكلفة اللازمة لتحقيقها. إن لديه تصور ما عن هذه الأشياء جميعها، ولكنه يبقى فى النهاية تصوراً، وهذا التصور لا يفرض على هذه الأشياء جميعها أن تكون مثلما يريد. ومن هنا يطرح ألبى هذا السؤال على جمهوره: ماذا لو حصلنا على مانريده، أو ماقلنا أننا نريده، واتضح فى النهاية أنه شئ آخر غير ذلك الذى حددناه فى تصورنا الأولىّ؟ هل يهم من الذي يأتى ليفتح باب البدروم؟ ماذ لو بدت السلطة والأسرار الدينية والمتغير الجبرى ماذا لوبدت هذه جميعًا وكأن البشر قد اعتادوا امتلاكها واحتواءها؟ إذا ثبت خطأ چوليان فى تحديد ذلك الذى يود خدمته فهل يلغى ذلك مسألة الالتزام بالخدمة؟ هل يهم أن يكون "الإله امرأة أو ملكة زنجية؟

لقد قبل الكثير عن التضمينات السيكولوچية لمسرحية **أليس الصغيرة** خصوصًا فميا يتعلق بإظهار لا وعي چوليان الذى تعرض للكبت. فى مقال لها بعنوان: "مسرحة اللاوعى: مسرحية **أليس الصغيرة** لإدوارد ألبى" تبحث Mary Castiglie Anderson فى العلاقة بين سعى چوليان الواعى نحو الاستشهاد، ونوازعه الجنسية المكبوتة. وفى هذا المقال تلحظ الكاتبة "أن ألبى لا يطرح علينا أية فكرة كاشفة عميقة عندما يشير إلى أن التعصب الدينى أساسًا إلى الكبت الجنسى. إن سعت مسرحيته فقط إلى كشف چوليان باعتباره محتالاً فى النهاية، وذلك بعد فضح الخداع الذى تنطوى عليه المؤسسة الدينية وذلك من بداية المسرحية لأصبحت مسرحية **أليس الصغيرة** بكل بساطة بمثابة طرح نقيض لكل الزخارف الروحية التى نحيط بها أنفسنا هذه المقولة تطرحها المسرحية بطبيعة الحال، ولكنها ليست القضية الأساسية هنا ذلك

أن چوليـان يعد شخصية جذابة للغاية..كما يعتريه الالتباس فى هذا الجانب من حياته، ولكنه فى جوانب أخرى يتسم بالانفتاح والمرونة والذكاء، والبساطة، وهو على النقيض من الكاردينال ليست لديه بواعث خفية."(٨)

وهنا يمكن للبعض أن ينفى سمة الانفتاح والوضوح فى شخصية چوليان ذلك أن المرء عندما يكون ملامسًا لحاجاته الفعلية، فإنه عندئذ لا يمكن أن يكون واضحًا وصريحًا كما لا يمكن أن يكون بسيطًا؛ ورغم ذلك فإن جاذبية هذه الشخصية هى التى يعنيها ألبى. ولأننا كجمهور وقراء نميل لشخصية چوليان بل التوحد مع معظم سماته الشخصية فإننا لا يمكن أن ننفى علاقة الإنابة التى تربطنا به، كذلك فإن الدور المحدد الذي يلعبه فيما يتعلق بالكنيسة يتشابه مع الأدوار التى نرتبط بها فى حياتنا، والتى تقدم لنا الدعم، وتساعدنا على تحديد مسارنا. وعلى الرغم من أن المسرحية ليست "مجرد طرح اجتماعى نقيض لكافة الزخارف الروحية والدينية" فإنها بمثابة طرح قوى ومعقد عن هذه الزخارف، وعن كل من العدة والعتاد التى نتسلح بها دون أدنى اهتمام منا بالمدى الذى يمكن أن نصل إليه فى "ارتجالنا . وصياغتنا لآلهتنا الخاصة، تلك الآلهة التى نصنعها كما نراها."

إن مقال أندرسون يتناول المسرحية من وجهة نظر النقد القائم على التحليل النفسي، وخصوصًا طروحات يونج Jung، ومن هذا المنطلق يتسم هذا المقال بدرجة عالية من الإقناع. ورغم ذلك فإن هذا المقال يدفعنا إلى مأزق نقدى تميل إليه دائمًا هذه النوعية من التحليلات. تكتب أندرسون قائلة:"يجب التأكيد بشكل واضح على أن شخصيات كل من المحامى والآنسة أليس وبتلر هى على أحد المستويات ثلاث شخصيات مستقلة وذات تركيبات نفسية مستقلة.ولكن على مستوى آخر تمثل هذه الشخصيات إسقاطات مختلفة لذهن چوليان. وبسبب هذه الوظيفة المزدوجة التى تنسبها كاتبة المقال إلى هذه الشخصيات ترى أن هذه الشخصيات لن تكون ملتبسة على الإطلاق، ولعلها فى هذه الحالة تتمكن من ضم شخصية الكاردينال إلى قائمة الشخصيات التى تمثل إسقاطًا لذهن چوليان. من المشاكل الأخرى التى تنطوى عليها

مثل هذه المقاربات القائمة على التحليل النفسى هو أنها تدفع بالمسرحية أو الشخصية بعيداً متجاوزة بذلك الحبكة إلى مستقبل ما غير موجود فى المسرحية. ترى أندرسون أنه عندما يرمى چوليان نفسه فى أحضان الآنسة أليس فى نهاية الفصل الثانى فإن چوليان هنا "يجتاز لحظة طقوسية تتطلب فقدان براءته...إنه يجتاز هنا موتا رمزيًا، ويلج إلى تجربة تنتهى بالتضحية بتلك المعتقدات المثالية (بل غير الناضجة على نحو ضمنى). وهكذا فإن چوليان هنا باعتباره البطل يُولد من جديد كذات أكثر استقلالية وتفرد، وهو الأمر الذى يمكنه بعد ذلك من الاستمرار فى سعيه نحو استكناه أسرار الحياة والموت."(١٠) إلا أن چوليان لا يتحول مطلقًا إلى ذلك الفرد المستقل، كما لا يستكنه أسرار الحياة والموت؛ ولا تمنحنا المسرحية هذا الإحساس بأنه ولد، أو سيولد من جديد. إذا سلمنا بأن شخصية چوليان يمكن تحليلها من خلال طروحات يونج سنجد أن هذا التحول ينتفى بموته فى نهاية المسرحية، وان كانت عبارته الأخيرة التى يجمع فيها بين كلمتى "الله" و"أليس تشى بقبوله لتلك الهوية إلا أنها لا توضح لنا مفهوم چوليان لها. تقول الآنسة أليس فى الفصل الأول المشهد الثالث:" قد يلحظ الناس وجودي ولكنهم حتمًا لا يكادون يدركون ماهيتى"(٥٩)

إن الفائدة التى نجتنيها من تحليل الرموز اليونجية فى المسرحية تكمن فى تركيز اندرسون على ما اعتبرته اسقاطات للأنيما anima أو المبدأ الأنثوى والتى تتوفر فى المسرحية بشكل لافت. وترى أندرسون فى عبارة "الكنيسة الأم" أنها تعبر عن مبدأ أنثوي أصلى archetypal anima، وهو النقيض الأنثوى للمسيح، كذلك فالقلعة نفسها "تعبر عن لا وعى چوليان (كما تعتبر نمطًا أصليًا أنثويًا)".(١١) وسواء كان ذلك جيداً أم سيئًا فإن المنظور النقدى الذى يسعى إلى إلقاء الضوء على الدور الأنثوى يبدو فى نهاية الأمر شكلاً ما من أشكال التحليل النفسى الذي ينظر إلى المبدأ الأنثوى باعتباره طاقة دالة داخل المسرحية وأن هذا المبدأ الأنثوى يشكل السبب وراء كل اضطراب نفسى ذكورى. الأمر المهم هنا أننا لا نعرف الكثير عن شخصية آليس فى نهاية المسرحية مثلما لم نعرف شيئًا عنها عبر المسرحية كلها. ولسنا فى حاجة هنا إلى القراءة القائمة على التحليل النفسى اليونجى أو أى نمط من

أنماط التحليل النفسى الأخرى لنتأكد من أن موضوع المسرحية وهو شخصية أليس الصغيرة هو موضوع مراوغ وذلك فيما يتعلق بالهوية الأنثوية.

أما مقال Julian N. Wasserman المعنون "شِراك الدراما": فكرة اللغة فى مسرحيات إدوارد ألبى" فيصف مؤلفه اهتمام ألبى الشديد باللغة كالآتى:

إنه اهتمام يشبه فى جوهره عقيدة الـ "زن" Zen. أى أن اللغة باعتبارها إبداعًا زمنيًا إنما تتجذر فى الظواهر فى حين تصدر الأفكار التي ترغب اللغة فى توصيلها عما هو أنطولوچى. وينتج عن هذه المفارقة أن تصبح التعريفات بمثابة محاولات غير مجدية لوضع غير المحدود اللا نهائى داخل المحدود والنهائى، ومن ثم تؤول هذه المحاولات بالضرورة إلى الفشل. وماتفعله هذه المحاولات هو الإغماض أكثر من الكشف، وذلك لما تنطوى عليه هذه المحاولات من اعتقاد خاطئ باكتمالها وايمان ليس فى محله بقدرتها على حيازة جوهر الموضوع الذى يتم تعريفه.(١٢)

ورغم ذلك تبقى الكلمات والعلامات الأخرى هى الوسائط الوحيدة التى يملكها البشر لجسر المسافة بين الأفكار والأشياء، وللتعبير عن هذه الوساطة. ولكى يلقى Wassermnan الضوء على طبيعة اهتمام ألبى بهذه المشكلة يحصر نقاشه فى مسألة النموذج/الصورة فى مسرحية **أليس الصغيرة**؛ وعن هذه المسرحية يقول:

*تقدم لنا المسرحية نقائص اللغة باعتبارها أداة وسيطة بين ماهو مجرد وماهو ملموس، كما تطرح المسرحية فكرة ضرورة وجود الوسيط اللغوى على الرغم من وضعيته الناقصة... إن النموذج والصورة هما الوسيلتان الوحيدتان اللتان يمكن بواسطتهما معرفة وملاحظة العلاقة بين المجرد والملموس. والمفارقة هنا تكمن فى أن نقائص اللغة ذاتها هى مايستدعى اهتمام ألبى وانتباهه ذلك أن عجزها عن حيازة المجرد وتجسيده -كما جاء فى **أليس الصغيرة**- هو مايجعل المجرد قابلاً*

للفهم بالنسبة للذهن البشرى. إن اللغة -ذلك الكيان الجليل الذى يفتقد إلى الكمال- تتيح الفرصة لأن يقترن غير الكامل بالجليل.(١٣)

إن المجرد أو المراوغ يستعصى بطبيعة الحال على الترجمة إلى لغة. ومن جهة أخرى فإن اللغة (ومعها الذهن البشرى الذى يصنعها) تؤكد على مثل هذه الترجمة (أو "نقل المعنى"). أما مشكلة الذهن البشرى فهى أنه يحاول معانداً استخدام اللغة فى عمل مالايمكن عمله. أى التعبير عما لا يمكن التعبير عنه، وجسر الفجوة بين المجرد والملموس حتى يمكن توظيف الفكرة واستخدامها:

چوليان: لم أفلح فى عمل مصالحة بين طبيعة الله وتوظيف الانسان لفكرة الله.

بتـــلر: بين إلهك وإله الآخرين، وجهة نظرك، ووجهة نظرهم.

چوليان: لقد قلت ماقصدته (يزن النقيض فى كل يد). إنه الله محرك الأشياء، وليس الله الدمية؛ الله الخالق، وليس الله الذي يخلقه الإنسان.

بتـــلر: (بنبرة رثاء): هلى قضيت ست سنوات من المعاناة حبًا فى علم الدلالة؟

چوليان: (مرتبك قليلاً) ليس لهذا علاقة بعلم الدلالة! إن البشر يخلقون إلهًا زائفًا على صورتهم، فهذا أسهل بالنسبة لهم!(٤٤) .

إن الرجال يخلقون إلاهًا على صورتهم لأنه من الأسهل لهم استخدام فكرة الله؛ إن چوليان الذي قاوم دائمًا وبإخلاص فكرة الرمز"(١٦٢) ينفى فكرة أن الاختلاف بين الله "الحقيقى" والله المعروف لدى الناس، بين محرك الأشياء والدمية، بين الخالق والمخلوق ليس مجرد أمر مرتبط باللغة. وكما يلحظ Wasserman فإن "هذه الفقرة هى مدخلنا إلى طريقة تفكير چوليان إذ توضح لنا أنه يرى أن الفارق بين العلة الأولى ومايصدر عنها emanation، وبين الموضوع وإدراك هذا الموضوع -هذا الفارق هو فارق فعلى، ولا يمكن نفيه. فضلاً عن ذلك يبدو هنا وجود تأثير للأفلاطونية الجديدة، وهو مايتجلى فى ذلك التناقض القائم بين التجربة والتجريد ولأن الفارق بين الاثنين

فارق واقعي وفعلي لأن چوليا يرى أنه ليس لذلك أدنى ارتباط بعلم الدلالة، إذن فإن چوليان هنا يرفض وينبذ مايراه نسبيًا وذلك لصالح المطلق.[١٤] ويختبر ألبى حاجة بطله لمعرفة الفارق وذلك من خلال تقديم الله باعتباره "أليس" أى أنثى وليس الإله الذي صوره الرجل، ومن خلال تقديمه باعتباره "تاينى" Tiny ذلك الفأر فى النموذج، وليس باعتباره معبراً عن ذلك الحلول الممتد. إن لم تكن صورة الله من صنع الرجل، فإنه لن يؤثر كثيراً فى هذه الحالة اسم ذلك الإله ونوعه. ومدى أهمية هذين الأمرين يعكس أهمية المعرفة، وأهمية حيازة معرفة واضحة، وامتلاك التعبير عن الفكرة بغرض توصيلها. إن كان الله هو "أليس" وأليسْ أنثى، فهى لن تضحى واحدة من ممتلكات چوليان التى صاغها على نحو ذكورى، تمامًا كما يتبدى فى اسمها الذى يبقى الآنسة أليس حتى بعد "الزواج".

إن تحليل Wasserman للجدل القائم بين النموذج/الصورة يساعد فى توضيح مسألة النسبية، كما يوضح بالضرورة مسألة التسمية وتحديد النوع. إن القلعة التى تتحرك شخصيات المسرحية داخل مكتبتها هى بمثابة إعادة بناء لقلعة أخرى كانت موجودة فى مكان ما بإنجلترا، إذ تم "تمييز كل حجر وشحنه". يقول چوليان: "أوه، لقد اعتقدت أنها صورة، فيجيبه المحامي: "آه-لا ذلك سيكون من قبيل التبسيط الشديد. على الرغم من أنها صورة...من ذلك (يشير إلى النموذج"(٥٨). ويعتقد چوليان أنه موضع سخرية؛ وعندما يسأل عن الفرق بين النموذج والغرفة فإنه لا يعطى إجابة واضحة: "أعني...أعنى...ذلك المكان الذى نحن فيه الآن." وينهى المحامى المباراة قائلاً: "لست بحاجة لأن تقبل البديل الذى يطرحه...فالواضح أننا لسنا داخل النموذج، ولذا فنحن الآن داخل صورة منفذة من هذا النموج"؛ وهنا يجيب چوليان: "لن أقبل ذلك؛ إن المشكلة مجرد مشكلة دلالية"(٨٦). ويقول Wasserman عن هذا الحوار:

> *بالنسبة لچوليان فإن العلاقة بين النموذج والصورة باعتبارها مناقضة للعلاقة بين الله والعالم ليست إلا علاقة دلالية. إن الفارق بين الفكرة والحدث هو فارق مطلق؛ أما الاختلافات بين التجليات المختلفة لهذه*

الفكرة فليست كذلك؛ إن اللغة بالنسبة لچوليان تعد جزءاً من الظاهرة. إنها ليست جسراً يصل نقطة بأخرى، إذ إن چوليان يرفض الحيلة باعتبارها تمثل حركة آرسطية من الملموس إلى المجرد، وهذه الحركة هى تلك التى يرغب چوليان فى تجنبها. ورد فعل چوليان فى هذه الحالة هو محاولة فض التوتر الناتج عن هذه الإزدواجية ليس من خلال تجاوز النقائض أو تقبل وجود هذه النقائض وتنظيمها داخل نسق تراتبى وإنما من خلال الاستبعاد الكامل لكل ماهو مرتبط بالظواهر. ولأن چوليان يرى أن استخدام الرموز يقلل من قدر المجرد فإنه يرفض ذلك. وعن ذلك يجيب المحامى قائلاً:

لقد تعلمت أيها الأخ چوليان ألا يلتبس علىّ الأمر أبداً بينماينوب عن الشئ، والشئ ذاته.

بكلمات أخرى إن فساد الكاردينال لا ينال من الله الذي يمثله. إن استخدام الرمز لا يؤثر على الفكرة التى يعبر عنها. ولذلك فإن النار على الرغم من ظهورها أولاً فى النموذج إلا أنه يجب إطفاؤها فى الصورة المعبرة عن هذا النموذج. إن تهدم الكنيسة يجب أن ينعكس فى النموذج لأن الهدف من هذا النموذج هو التعبير عن الصورة كما هى وليس كما كانت. إن النار بطبيعة الحال ليس لها تأثير على الأصل الذى يتواجد فقط فى الذاكرة، وهذا الأصل لم يعد يتأثر بأحداث العالم الواقعى. وهكذا فإن خوف چوليان من أن تؤثر الرموز على ماهو مجرد تبدو بلا أساس.(١٥)

إن خوف چوليان ليس له أساس لأنه يستند على عدة قناعات وهى أن ماهية الرموز تكمن فيما تعبر عنه، وأنه (أى چوليان) بإمكانه إدراك الحقيقه من خلال فهم الرموز، وأنه يمكنه إحراز معرفة مباشرة بالمجرد من خلال نبذ وساطة الرموز سواء تجسدت هذه الرموز فى الأشخاص، أو الأشياء أو اللغة، وكما يشير Wasserman:

المشكلة هنا هي أن المجرد -حسبما يزعم چوليان- غير معلوم كما يستعصى على المعرفة. وحتى هذا الحد يصدق زعم چوليان الذى يستمر -مثله مثل الآخرين- فى سعيه نحو تلك المعرفة التى لا يمكن حيازتها. وما يعطل چوليان عن سعيه هذا هو رفضه تقبل هذه التسوية الضرورية التى تتطلبها هذه المفارقة. وبرفضه تقبل تلك الوساطة التى يتقبلها الآخرون فإن چوليان بهذا الشكل جعل المجرد أمراً بعيد المنال. وبرفضه للرموز فإن چوليان يستبعد كل مايمكن معرفته عن المطلق على أساس واع وغير صوفى...

يظل چوليان حتى السطور الأخيرة فى المسرحية ذلك الرجل الذى لن يفهم لأنه يرفض اللغة والرمز إذ يعتبرهما تسوية غير ضرورية بل غير مقبولة.(١٦)

وهكذا يعبر چوليان عن الإرادة، وهو فى هذه الحالة يعتبر نقيضًا لشخصيات ألبى الأخرى من قبيل "بيتر" و"نيك" أولئك الذين يظنون أن بإمكانهم فهم العالم لأن بإمكانهم قراءة العلامات: "يتساءل چيرى فى بداية مسرحية **قصة حديقة الحيوان** "ماذا كنت تحاول أن تفعل؟ تدرك الأشياء؟ وتحل النظام؟"(٢٢). وعبر مجمل أعماله يقدم ألبى بشكل متكرر الجهد الإنسانى فى فشله، ومثابرته. على الرغم من أن چوليان يعترف بعدم كفاءته على قراءة العلامات إلا أنه لا يرغب فى تقبل ذلك باعتباره أفضل مايمكن عمله؛ عوضًا عن ذلك فهو يرغب فى رفض العلامات، وهو أمر يعجز عنه لأنه لا يمكن عمله. إن ألبى فى مسرحية **أليس الصغيرة** -كما فى غيرها من المسرحيات- يخبرنا أن التاريخ الإنسانى هو سجل للجهد الذهنى الثقافى القائم على التصميم والتصنيف، والتنسيق لما هو ملاحظ ولما هو قابل للملاحظة كما لو كان هذا الجهد منتجًا. هذا السجل متضمن داخل مسرحية **أليس الصغيرة** على الرغم من أنه من السهولة بمكان عدم التقاطه عند قراءة المسرحية كما أشار Richard Davison إلى ذلك، حيث إن ذلك يتجسد أساسًا على الخشبة من خلال المشاهد الخاصة

بالمكتبة. توجد عبر الغرفة "منضدة قراءة هائلة"(٢٣) موضوعًا عليها جمجمة. يدرك Davison الدلالة التصويرية للجمجمة باعتبارها مشابهة للنموذج ذاته:

فى المشهد الأخير توضع الجمجمة على خط المحور الواصل من الكرة الأرضية (والتى لا توجد فى نص المسرحية) وهو مايؤكد هنا بشكل بصرى علاقة العالم الأصغر بالعالم الأكبر والتى تتجسد فى العلاقة بين القلعة ونماذجها، وعلاقة الأخ چوليان بكل الناس. إن العقل البشرى ينظر إليه باعتباره متجزءًا تمامًا كما تنقسم القلعة إلى غرف، وكما ينقسم العالم إلى دول. إن اليقين العلمى الذى تنطوى عليه هذه التقسيمات يتناقض بشكل مثير للسخرية مع نظرة چوليان الأخيرة للكون باعتباره مزيجًا من الشكوك إزاء كل شئ عدا الموت.(١٧)

والمفارقة هنا لا تكمن فى إحساس چوليان باللايقين، إنما تكمن المفارقة أيضًا فى الجهد الإنسانى الكوني والدءوب للمعرفى على نحو تمثيلى representatively وذلك من خلال الخرائط ونماذج الكرة الأرضية التى تشير إلى مناطق جغرافية فعلية، ومن خلال نموذج الجمجمة الذى يمثل مصدراً للمعرفة والتأمل. كذلك فإن نموذج البيت يمثل صورة مطابقة للبيت الذى يحتويه وإن كان هذا النموذج يمثل مادة للدراسة والتأمل:

بتلر: أنت لا تفترض أنه بداخل هذا النموذج المصغر هناك توجد غرفة أخرى مثل هذه تضم نموذجًا أصغر داخلها وداخل..

چوليان: وداخل وداخل وداخل و...؟ لا. أنا أشك فى ذلك. ومع ذلك فهذه حرفة مفيدة. (٢٠-٢٦).

وبالقياس الضمنى الاحتمال قائم فى أن المكتبة التى يتحادثون داخلها هى ذاتها نموذج لمكتبة أكبر خارجها تمثل بدورها مكتبة أكبر وأكبر وهكذا. إن چوليان ومعظمنا "نشك فى ذلك"، وبطبيعة الحال لن نعرف أبداً حقيقة الأمر. ولكننا سنستمر

مع ذلك فى عمل الخرائط والنماذج التى تعبر عما نصر على أن نعرفه (وإن ثبت خطؤنا تاريخيًا) كما لو كانت الخريطة أو التصميم تمثل دليلاً على وجود ماتعبر عنه. إن الدرس التحذيرى الذى يمنحنا ألبى إياه هنا هو أن فهمنا لعالم الظواهر هو فى أفضل الأحوال فهم غامض ملتبس. وكما تلحظ Anne Paolucci "إن لغز الصورة يؤثر على وعينا منذ البداية... فنحن نستشعر منذ البداية أن الحياة مخبوءة فيه؛ كما أن الفكرة الخاصة بتلك السلسلة اللانهائية من الأشياء تتجسد فى فكرة الصور الأصغر والأصغر والتى تمتد بشكل لا نهائى... وهنا يتخلف أمام أعيننا بعد جديد؛ كما نستشعر أن المنطق العادى لا محل له هنا، كما أن الخبرة العادية لا يمكن أن تمدنا بالطمأنينة"(١٨). قد يكون هناك نموذج أصغر من ذاك الذى نراه، وقد يكون هناك نموذج أكبر يكتنف غرفنا المادية، كذلك فإن تلك القوة التى تكتنف كل شئ فى نهاية المسرحية يمكن أن تكون هائلة كما يمكن أن تكون صغيرة. إننا لا نعرف وفى غياب المعرفة عادة مانجعلها هائلة عندما يحذر المحامى چوليان قائلاً: "لا تجسد المجرد حدده ياچوليان وحط من قدره إنه فقط الفأر، اللعبة: وهذا لا يوجد...ولكنه كل مايمكن عبادته" (١٠٧)، فإن چوليان يحاول أن يجعله يرى اعتباطية اختيار مايجب تمجيده، كما يحاول أيضًا أن يجعله يرى أن التصغير له قيمة التكبير ذاتها. وتحاول الآنسة أليس بعد ذلك إلقاء الضوء على الفكرة ذاتها وذلك عندما تقول: "إننا يجب أن نجسد ونرسم الصور، ونختزل أو نكبر..إلى الحد الذى يمكن فهمه"(١٦١).

إن النموذج على المنضدة "يبدو محكم الغلق، ولا يوجد تراب"(٢٦)؛ عندما ألزم چوليان نفسه بأمر المصحة النفسية "والتى كان بها أقسام ومبانٍ، وأدوار خاصة للمرضى فى حالاتهم المختلفة فذلك لأنه حسب قوله "ارتد إلى ذاته؛ وسقطت فوقه قبة زجاجية وبدا كما لو كان بعيد المنال، ولا يمكنه الوصول إلى أحد..."(٤٣). توحى هذه التداخلات بصورة للكون باعتباره مجموعة لا متناهية ولكن ليس من الصناديق وإنما من النواقيس الزجاجية المغلقة التى تضم داخلها نماذج منها، لأننا عبر الزجاج يمكن أن نرى ما بالداخل، وهو ما يجعلنا نعتقد أننا احتوينا الناقوس وامتلكناه تمامًا. إن المسرحية تقدم بشكل مستمر سلسلة كاملة من الصور التى تعبر عن الغلق

والاحتواء: مثل صورة الصبى الصغير المحتجز فى البدروم، وصورة الكاردينالات الموضوعين داخل قفص والذين يخاطبهم المحامى فى المشهد الافتتاحى، ويخاطبهم چوليان فى النهاية -وهذه الصور تقودنا إلى صورة الإله المحتجز داخل قفص والذى يركع له چوليان فى صلواته الأخيرة.[(١٩)] إن تأثير ذلك على الجمهور يتجاوز مجرد مخاطبة الذهن حتى يلاحظ المشابهات، والرابطة بين العالم الأصغر- والعالم الأكبر. وأتذكر هنا إحساسى بعدم اليقين عند سماعى لصوت دقات القلب التى تزايدت بشكل مستمر فى نهاية المسرحية، وذلك فى مسرح بيلى روز عام ١٩٦٥ . وعندما غطى الصوت الخشبة وامتد تأثيره إلى الجمهور فبعد فترة لم يكن بالإمكان تمييز ما إذا كانت هذه الدقات صادرة عن الخشبة. فقد تكون هذه الدقات صادرة عنى أنا. كذلك، فإن الجماهير -مثلهم مثل چوليان والطيو والفأر فى النموذج تم إجلاسهم بشكل تراتبى كما تم تقسيمهم وليس من قبيل الدهشة أن تتشابه خبرة الجمهور الذى شاهد هذه المسرحية- أو أية مسرحية أخرى- مع مأزق چوليان إذ إن الخبرة فى كل من الحالتين تستدعى اختيار معتقد ما كما تستدعى قراراً مقصوداً بفهم الظاهرة موضع الملاحظة باعتبارها تمثل شيئا نسميه الواقع. وكما يلحظ Bigsby "أن كان واضحًا أن فكرة أفلاطون عن الواقع تختلف نوعًا ماعن فكرة ألبى عنه إلا أن المرء يشعر أن كليهما يشتركان فى تلك المقولة التى يقول فيها أفلاطون أن وظيفة المعرفة هى التعرف على حقيقة الواقع"..ولا يدهشنا فى هذا الإطار أن نعرف أن اسم أليس (التى تقترن بشكل وثيق بقوى الواقع) إنما يشتق من الكلمة الألمانية القديمة ألتى تعنى "الحقيقة".[(٢٠)]

إن تحديد معنى اسم أليس يفسر لنا بشكل كبير اختيار ألبى، وإن كان ذلك لا يفسر لنا بشكل مباشر المصاعب التى يلقاها النقاد فيما يتعلق بتأنيث ماهية أليس والتقليل من حجمها فى صيغة المسرحية داخل المسرحية، وذلك فى الفصل الثانى المشهد الثانى نجد بتلر وهو يلعب دور چوليان، بينما يتدرب المحامى على كيفية تقديم الحقيقة:

بتلر: ولكن يوجد شئ ما. يوجد إله حقيقى.

المحامى: هناك مفهوم مجرد ياچوليان ولكن لا يمكن فهمه، ولا يمكنك عبادته.

بتلر: هناك المزيد.

المحامى: هناك أليس ياچوليان، هذا يمكن فهمه. فقط ذلك الفأر فى النموذج. هذا فقط...تقبل ذلك. (١٠٧)

إن المجرد لا يمكن فهمه، أما اسم أليس الذى يعنى "الحقيقة" فيمكن فهمه. إن أولئك الذين يرشدون أليس يؤمنون بما يقولونه له وعنه؛ هم يؤمنون بأليس، ويتحدثون إليها وذلك فى نهاية كل مشهد من مشاهد الفصل المحورى بالمسرحية، ومن هؤلاء الآنسة أليس فى نهاية الفصل الثانى، المشهد الأول، والمحامى فى نهاية الفصل الثانى، المشهد الثانى، والآنسة أليس مرة أخرى فى مشهد إغواء چوليان فى نهاية الفصل الثانى، المشهد الثالث. وينضم چوليان إلى هذه الجماعة فى نهاية المسرحية؛ وعلى الرغم من موته فى هذه اللحظة، فإن المسرحية تؤكد على أنه كان من الممكن تجنب قتله إذا ماكان قد تقبل المعتقد الجديد مبكراً وعن طيب خاطر:

الآنسة أليس: چوليان المسكين (موجهة كلامها إلى المحامى) لم يكن عليك أن تفعل ذلك؛ كان بإمكانى أن أجعله يبقى...

بتلر: هل ترغبين فى إحضار طبيب له؟...لأنه سوف ينزف حتى الموت إن لم يلقَ الرعاية المناسبة؟...

المحامى: (بعد سكنة) لا أطباء. (١٧١-١٧٢)

إن قبول چوليان للإيمان الجديد يستدعى وجود أزمة. ليس قبل لحظة موته التى يتأمل فيها من الذى قد يأتى ليفتح باب البدروم يدرك چوليان أنه "لن يأتى أحد(١٧٦)." وتنتهى المسرحية بإدراك أن الواقع ليس جانبًا من دور محدد أو مجرد امتداد للرغائب الفردية، وإنما يمثل هذا الواقع النتيجة المباشرة لاختيارات تم اتخاذها فى عالم مادي يمثل الموت بالنسبة له الفرضية والنتيجة الوحيدة...إن

جوليان باعتياده على اسقاط حواسه قد تقبل مسألة التقليل من مفهومه عن الواقع." [٢١] لعل أكثر الأمور التى تصيب الجمهور والقراء بالاغتراب فى هذه المسرحية هو مايتعلق بالاختيار بالارتباط مع الله. يقتبس Mardi Valgemae من حوار بين Paul Gardner وألبى يقول فيه ألبى: "إن اللحظة التى يتقبل فيها جوليان وجود ما لا يوجد فإن مفهومه (وإيمانه) يدخل حيز الوجود بالنسبة له. ومن ناحية أخرى فإن لم يتقبل المرء الله فلا يوجد شئ. وبما أن جوليان يتقبل أليس الصغيرة فإن إلهه يصبح حقيقيًا." [٢٢] إن إيمان جوليان هو اختياره وحقيقته؛ وهذه الحقيقة ليست بالضرورة أو بالتأكيد هى الحقيقة الواحدة.

إن الفكرة التى تؤكد عليها المسرحية مراراً هى أن مايسميه الناس الحقيقة truth يتغير من وقت لآخر. وتتضح هذه الفكرة بشكل جلى فى التغير الذى يعترى الآنسة أليس عندما تتحول من من عجوز شمطاء إلى شابة صغيرة جذابة وذلك عندما يلتقى بها جوليان لأول مرة؛ وتصبح باروكة العجوز هنا قطعة اكسسوار مهمة إذ تذكرنا بمدى تسرعنا فى الانخداع بما نعتبره واقعًا. وتتضح هذه الفكرة ذاتها مرة أخرى وإن كان بشكل أقل وضوحًا وذلك من خلال الحضور المستمر لقطعة اكسسوار كنا قد ألقينا عليها الضوء سابقًا، وهى نموذج الجمجمة الذى يظهر باستمرار فى مشاهد المكتبة. لا يستخدم نموذج الجمجمة كثيراً أثناء المسرحية وإن كان أحيانًا يستخدم كقائم تعلق عليه الباروكة؛ وأثناء مشهد موته.يزحف جوليان فى اتجاه الجمجمة ويخاطبها كما لو كانت أليس قائلاً: "أنت عروسى؟ أنت؟ أمن أجلك ضحيت بحياتى؟ ونموت فى الحب وانحنيت له وقبلته؟...هل أنت الأذرع الحقيقية. عندما استقر اللحم الدافئ الذى لمسته..كان لا شئ؟ وهى...لم تكن حقيقة؟ هل نظراتك حقيقية؟ ولا تطرف لك عين، وتتجه أنظارك نحو الأفق؟ وعينيها..دافئة، ومتقبلة،...ألم تكن حقيقية؟ هل أنت عروسى؟"(١٨٨). عندما يوظف ألبى نموذج الجمجمة فإنه يذكرنا بأن علم دراسة الدماغ phrenology كان يُنظر إليه فى أحد الأوقات بأنه يكشف عن طريقة عمل العقل، وأنه يهدف إلى الكشف عن لغز آخر داخلي وآليات عمل هذا اللغز، وذلك من خلال البحث فى التركيبات الخارجية. ولم يفلح هذا العلم بطبيعة الحال فى إحراز أى

من هذه الأهداف، ولكن ذلك لم يمنع الكثير من الناس عن الاعتقاد بأن هذا العلم حقق هذه الأهداف. الفكرة هنا هى أن الناس حينما يسعون إلى اليقين فيما يتعلق بما هو غير مرئى، ففى هذه اللحظة الاحتمال قائم فى أن تكون تقييماتنا خاطئة، تماماً مثلما كانت تقييماتنا خاطئة إزاء علم دراسة الدماغ إلا أننا خلال أى فترة زمنية ننتقى المعتقدات التى تناسبنا. وعلى الرغم من أن التاريخ يسجل وجود تغييرات ضرورية فى هذه المعتقدات من عصر إلى عصر ومن عقد إلى عقد، فإن هذا نادراً مايدفع الناس إلى تأمل معتقداتهم بشكل أكثر دقة. إننا نؤمن بشكل مطلق لأننا دائماً فى حاجة إلى التصرف إنطلاقاً من رؤية يقينية أكبر مما تمنحنا الحياة.

إن التحدى الذى تطرحة "أليس" أمام چوليان وأمام جمهور ألبى هو التخلى عن الحاجة إلى وجود يقين فى النسق الاعتقادى، وتوفير الفرصة لظهور متطلبات المنطق والإثبات بالقرائن. فى مسرحية **أليس الصغيرة** تتركز جهود الكاتب الدرامى فى إبراز كل ماهو لا عقلانى، وحدسى، وانفعالى"[٢٣]، بكلمات أخرى يركز الكاتب هنا على كل ماهو أنثوى؛ هذا الإطار الأنثوى الذى يكتنف الفكرة التى تعرب عنها أليس يظل خارج دائرة شخصيات المسرحية "وذلك باعتباره عاملاً مساعداً، وباعتباره العلة النهائية."[٢٤] إن الإله حسب المفهوم الغربى التقليدى يعد ذكورياً، ولا يمكن تغيير مقاصده وتوجهاته، أما أليس فهى تتسم بصفات الترحيب، والتقبل والاحتضان، ولكنها عند الضرورة تتحول إلى قوة مميتة. إن هويتها الأنثوية لا تتحدد باعتبارها هوية أموية أو جنسية (وإن كانت الآنسة أليس مزيجاً من الاثنين على نحو واضح)؛ لكنها تظل عصية على التحديد، وتتحدد هويتها فقط فى القوة. وبالنسبة لرجل مثل چوليان فإن مثل هذه القوة الأنثوية تنطوى على تهديد وتحد بالغين لقناعاته الإيمانية. وليس من الضرورى هنا انتقاء سمات رمزية محددة؛ إن الأمر المهم بخصوص أنثوية أليس هو أنها تعد آخر بالنسبة لچوليان، كما أنها تختلف تمام الاختلاف عن مفهومه المبدئى عن الله.

إن القضية المحورية فى المسرحية تتجسد فى تقبل چوليان للآنسة أليس باعتبارها أليس؛ والمسألة هنا مسألة قبول لا التباس؛ والفارق المحورى هنا هو بمثابة اختبار لقدرتنا على التقاط التفاصيل، وليس لنا هنا أن نلوم چوليان على اخفاقه فى التمييز، إذ إن أحد نقاد المسرحية وقع فى الخطأ ذاته.[٢٥] وكما يشير Paolucci بخصوص زواج چوليان: "لقد تزوج چوليان أليس وليس الآنسة أليس. ولم يكن هناك أية خداع. لقد اختار أن يسمع ما أراد أن يسمعه."[٢٦] وكلما اقتربت المسرحية من نهايتها فإن ماتم تقبله يتحول من مجرد خطأ إلى دقة ووضوح، وذلك من خلال توظيف الأسئلة التى تطرح أولاً على نموذج الجمجمة، ثم من خلال الأسئلة التى تطرح على چوليان وتصوره الأصلى عن الله، ثم الأسئلة التى تطرح على أليس -يتنازل چوليان فى كلماته الأخيرة عن تلك الصورة عن الله- تلك الصورة التى خلقها بنفسها، والتى تعكس ذاته؛ يقول چوليان: "إننى أقبلك ياأليس لأنك جئت إلىّ. الله، أليس إننى أقبل إرادتك"(١٩٠). عندما يتنازل چوليان عن أولوية ذاته، فإنه يتعلم طبيعة وقوة الاختيار.

من بين الرؤى التى بحثت مسألة الطبيعة الأنثوية للإله، وهى رؤية تبناها جميع النقاد تلك الرؤية التى تقول بأن الطبيعة الأنثوية للإله هى بمثابة متنفس للهذيان الذى يعانيه چوليان. إن العلاقة بين رجل الدين والآنسة أليس، وبين أفكاره عن الاستشهاد والخبرة الجنسية لاقت اهتمام النقاد فى العديد من التحليلات والمراجعات النقدية لهذه المسرحية. والعديد من هذه التحليلات على درجة كبيرة من الإقناع والكشف خصوصاً ما أورده Paolucci. إلا أن تلك الفرضية القائلة بأن هذا الرجل الأعزب والمعرض للإيهام والهلوسة الإيروطيقية يجب أن يتجسد مرتجاه فى صورة امرأة -هذه الفرضية تجهض القضية المحورية التى تقوم عليها المسرحية ألا وهى مسئوليتنا عن اختياراتنا، ومدى الاختيار المتاح لنا فى تحديدنا للأيقونات التى نعيش عليها ولأجلها وبها. من السهل جداً تصوير أليس فى صورة إلاهة الانتقام الأنثوية. لكن أليس من ناحية أخرى تسيطر على شخصيات لا يمكن التعاطف معها على نحو نسبى مثل شخصية المحامى، وبتلر، والكاردينال، والآنسة أليس. هذه الشخصيات تبدو سليمة من الناحية العقلية لا

يمكن اعتبار هذه الشخصيات مريضة عقلياً وذلك على الرغم من تداخل وتعقد علاقاتها ببعضها البعض في الماضى والحاضر. إن علاقاتهم جميعًا بأليس تبدو بسيطة نسبيًا؛ فهم يعرفونها ويتقبلونها، بما فيهم الكاردينال الذى يخضع لأليس بشكل يذهل چوليان: "أمام الله؟ هل تجرؤ؟"(١٧٢). وفى حالة الآنسة أليس على وجه الخصوص لا يمكن تفسير شخصية أليس باعتبارها تعبيراً عن ذلك الشهيد المصاب بعقدة جنسية نفسية. إن الآنسة أليس ليست أكثر من مجرد خادمة لأليس مثلها مثل الآخرين. ومن ثم فإن اختيار ألبى للأنثوى يصبح بمثابة الأساس الذى يضطلع من خلاله الجمهور بمقاربة مجموعة المفاهيم المرتبطة بالأنثوى خصوصًا المفاهيم المرتبطة بالقوة، سواء كانت هذه القوة إلهية أو غير ذلك. فى مراسم الاحتفال بأليس يرفع چوليان كأسه وهو يقول: "فى صحة كل العجائب..التى قد تتكشف للرجل...فى صحة كل مانبغيه فعليًا وذلك حتى يمكر بنا خداعنا وكبرياؤنا؟"(١٥٧). يتحدث چوليان فى هذه الكلمات نيابة عن كل إنسان، وإن كان لا يعنى تمامًا حقيقة هذه الكلمات. يحدد Paolucci المفارقة الكامنة فى هذه الكلمات بقوله: "إننا نرى هنا فى إنكاره الحر لاختياره الواعى –نرى تسليمًا بوجود إرادة أكبر. وهكذا تتحول الصدفة إلى خطة مسممة مسبقًا، ويتحول الفعل الإرادى إلى مجرد أداة لتتميم ماتم إعداده ووضعه مسبقًا. إننا نجد هنا المفارقة ذاتها التى تشى بها كلمات المسيح الأخيرة على الصليب (والتى يتردد صداها فى كلمات چوليان)، إذ نجد هنا الوعى الإلهى بالانفصال التام والأبدى عن الله."[٢٧]

ترتبط المفارقة أيضًا بالجمهور، ولعل ذلك هو مايفسر لنا الأسباب التى جعلت العديد من النقاد يتعثرون فى تلقى هذه المسرحية (من أكثر الاستجابات النقدية وقاحة تلك التى أوردها Philip Roth الذى "يريد أن يعرف من هى أليس تلك التى بمقدورها أن تؤتى كل هذه المعجزات الطبيعية"{مثل اشتعال النار بشكل متزامن فى كل من القلعة والنموذج}.[٢٨] على الرغم من أن المسرحية قد تستثير تأويلات لاهوتية مثلما أورد Paolucci ، فهى لا تستدعى مثل هذه التأويلات. إذا ماحاولنا تحديد ماهية أليس وماتريده من چوليان، فإننا سنتورط فى الشبكات التأويلية التى ننصبها لأنفسنا. ورغم ذلك فنحن عاجزون عن مقاربة هذه المسرحية دون قدر مامن التأويل.

إن التجريد لا يمكن تحديده أو التعبير عنه ذلك لأنه مجرد. ولكننا لكى نناقش الطرح الذى تقدمه لنا المسرحية علينا أن نستخدم المحددات والتعريفات، وهو مايتيحه لنا ألبى من خلال الحبكة والشخصيات. إن "أليس" تمثل الله بالنسبة لچوليان، ذلك أن الله يمثل الهدف الذي يسعى إليه چوليان بغية تحديد هويته وذاته والتى تترادف مع الإيمان:"إيمانى وعقلى...إنهما شئ واحد"(٤٥). لسنا جميعًا على الدرجة ذاتها من التكريس التى عليها چوليان (وحتى هو أيضًا قد وضع حدوداً لالتزامه إذ رفض أن يدخل سلك الكهنوت). وعندما نفكر فى أليس من وجهة نظر چوليان فإننا هنا نحد من فهمنا أو نحجمه. يمكن أن تكون أليس أى شئ نرغبه ذلك أن علاقتنا بها تشبه علاقة چوليان بالله. عندما تقترب المسرحية من نهايتها يسأل المحامى الكاردينال قائلاً: "من هم الآلهة؟" لا يجيب الكاردينال على هذا التساؤل؛ وفى السطر التالى يجيب چوليان قائلاً: "الله فى السماء!"(١٧٣) إلا أن الإرشادات المسرحية التى تسبق هذه الاستجابة ("ألم") تسبغ عليها بعض الغموض؛ فقد تكون تلك الاستجابة مجرد إجابة، وقد تكون تعبيراً عن الألم. على أية حال، فإن چوليان هنا هو الذى يجيب عن السؤال، كما لا يجد أية معونة من الكاردينال. وهكذا فإن أليس قد تكون هى الحب، والمهنة، والبيت، والوطن. أى شئ يحدد معالم ذواتنا ونزعم أننا نحيا به ونموت لأجله. وإذا ماوضعت مصداقية مزاعمنا موضع الاختبار -تمامًا مثلما حدث مع چوليان- فهل سنكون أكثر قربًا من معرفة ذلك الذى نتوحد معه؟ وإذا ماثبت لنا أننا لسنا ما التزمنا به -تمامًا مثلما نجد فى حالة الهوية الأنثوية- فهل سيغير ذلك من شئ؟ إن أفضل إجابة قدمها چوليان كانت "لا . لكن."

يقول Maurice Valency عندما يكتب عن الدراما مابعد السيريالية:

فى هذه المسرحيات -التى تتسم بمسحة واقعيه واضحة فى جوها العام وتناولها للقضايا- يبرز هذا الأثر الشعرى من تلك الطريقة التى يطرح أو يحجب بها المعنى، أى من طريقة تناول السر أو اللغز. إن الأثر الدرامى الفعال فى هذه المسرحيات يصدر عن مهارة الكاتب فى الإيحاء

بالبواعث والمعانى وإغماضها. إن المسرحيات المكتوبة بهذه الطريقة تتطلب طريقة خاصة جداً فى الإخراج؛ وتعتمد هذه الطريقة بشكل كبير على خداع الجمهور وذلك من خلال إشارات تستعصى على التحديد. وليس هناك شك أن هذه النوعية من المسرحية إذا كتبت بشكل جيد فإنها تبرر ذاتها على الخشبة لأنها تقوم على ذلك النوع من الغموض الذى تنطوى عليه المسرحيات العظيمة.(٢٩)

يهدف ألبى من خلال مسرحيه **أليس الصغيرة** إلى تقديم هذا النوع من المسرح، كما يدفع جمهوره إلى مواجهة أسئلة صعبة يتطلب الإجابة عليها وجود ذهنية متفتحة. واحتمال ألا توجد إجابات على الأسئلة التى تطرحها المسرحية يؤكد على تعقد هذه المسرحية؛ ويحبط محاولات النقاد لفهمها.وتتعلق هذه الأسئلة بالطرائق التى نحدد بها معالم ذواتنا وذلك من خلال إيماننا. وليس بالضرورة أن يكون هذا الإيمان دينيًا بالمعنى التقليدى، ولكن هذا الإيمان يعد فى جوهره إيمانًا روحيًا. ومثل هذه الخيارات تحكم السلوك، إلا أن اهتمام ألبى فى هذه المسرحية يتجاوز فكرة النفاق الاجتماعى التى برزت فى مسرحياته الباكرة. وليس هناك شك فى أن غموض شخصية أليس يعبر عن ذلك التحدى ولكن بصيغة أنثوية؛ ذلك أنه فى عام ١٩٦٤ -ولعل الأمر لازال كذلك- كان الخضوع الروحى أكثر تهديداً من الخضوع الاجتماعي أو السياسى؛ وهذا الخضوع لقوة أنثوية مثل صعوبة عظمى لأكبر عدد من الناس. إن المشكلة هنا أكبر من أن تكون مجرد مشكلة معنى. فى المسرحيات السابقة حجبت الشخصيات النسائية الخفية لصالح شخصيات الرجال الذين ركز عليهم الجمهور بشكل كبير؛ لقد ماتت بيسى سميث. أما أليس فأنفاسها لا زالت تترد فيها، ودقات قلبها لا زالت تدق؛ إن حضورها يرافق أفراد الجمهور بعد خروجهم من المسرح، ويستمر معهم فى حياتهم.

الهوامش

1- See, for instance, C. W. E. Bigsby, "Curiouser and Curiouser: A Study of Edward Albee's **Tiny Alice,"** **Modern Drama** 10 (Winter 1968): 258-66, and Mardi Valgemae, "Albee's Great God Alice," **Modern Drama** 10 (Winter 1968): 267-73.

2- Mary E. Campbell, "The Tempters in Albee's **Tiny Alice." Modern Drama** 13 (May 1970): 22-33.

3- Lucina P. Gabbard, "Unity in the Albee Vision," in **Edward Albee: Planned Wilderness,** ed. Patricia De La Fuente (Edinburg, Tex.: Pan American University, 1980), p. 24.

4- Richard Allan Datison, "Edward Albee's **Tiny Alice:** A Note of Re-exam- ination," **Modern Drama** 11 (May 1968): 56.

5- Philip Roth, "The Play That Dare Not Speak Its Name," **New York Review of Books** 4 (25 February 1965): 4, reprinted in **Edward Albee: A Collection of Critical Essays,** ed. C. W. E. Bigsby (Englewood Cliffs, N.J. : Prentice -Hall, 1975), pp. 105, 108.

6- Edward Albee, **Tiny Alice** (New York: Atheneum,

1965), p. 116. Subsequent references are cited parenthetically by page number within the text.

7- Edward Albee, **The Zoo Story,** p. 49. QQuotations from **The American Dream** and **The Zoo Story** are from Edward Albee, **The American Dream and The Zoo Story** (New York: New American Library, 1963). Subsequent references are cited parenthetically within the text.

8- Mary Castiglie Anderson, "Staging the Unconscious: Edward Albee's **Tiny Alice," Renascence: Essays on Value in Literature** 33 (1979), reprinted in **Modern Critical Views: Edward Albee,** ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1987), p. 87.

9-- Ibid., p. 93.

10-- Ibid., p. 92.

11-- Ibid., pp. 90, 89.

12-- Julian N. Wasserman, "'The Pitfalls of Drama':The Idea of Language in the Plays of Edward Albee," in **Edward Albee: An Interview and Essays,** ed. Julian N. Wasserman (Houston: The University of St . Thomas, 1983), pp. 34-35.

13-- Ibid., pp. 42-43.

14-- Ibid., p. 47.

15-- Ibid., p. 48.

16-- Ibid., pp. 50, 51.

17-- Davison, "Edward Albee's **Tiny Alice," p. 57.**

18-- Anne Paolucci, **From Tension to Tonic: The Plays of Edward Albee** (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1972), p. 71.

19-- Davison, "Edward Albee's **Tiny Alice,"** p. 59.

20-- Bigsby, "Curiouser and Curiouser," pp. 260, 261.

21-- Ibid., p. 265.

22-- Valgemae, "Albee's Great God Alice," p. 273 (Paul Gardner, **"Tiny Alice** Mystifies Albee, Too," **New York Times,** 21 January 1965, p. 22).

23-- Paolucci, **From Tension to Tonic,** p. 72.

24-- Ibid., p. 79.

25-- Davison repeatedly refers to Miss Alice as "Alice" and "Tiny Alice," failing to distinguish the representative from the represented.

26-- Paolucci, **From Tension to Tonic,** p. 95.

27-- Ibid., p. 101.

28-- Roth,"The Play That Dare Not Speak Its Name,"p. 108.

29--Maurice Valency, **The End of the World: An Introduction to Contemporary Drama** (New York: Oxford University Press, 1980), pp. 435-36.

القسم الخامس

سام شيبارد

الفصل الثانى عشر

استحالة العلاقة بين الجنسين فى المشهد المسرحى عند سام شيبارد: دراسة فى مسرحية حمقى لأجل الحب

ليندا هارت

إن المسرحية ذات الفصل الواحد التى كتبها سام شيبارد تحت عنان **ديلان الحقيقى True Dylan** تسجل محادثة حقيقية جرت بين الكاتب وأحد أصدقائه المقربين وهو Bob Dylan يتناقش سام وبوب حول ما إذا كان بإمكان الرجال عقد "ميثاق" مع النساء يقول سام لبوب "إذن فأنت لا تأمل الكثير فى النساء." يرد بوب قائلاً: "على النقيض من ذلك، فالنساء هن الأمل الوحيد. أحسب أنهن أكثر ثباتًا وقوة من الرجال. مشكلة النساء الوحيدة أنهن يجعلن الأمور تستمر لفترة أطول من اللازم."

سام: أية أمور؟

بوب: مجمل الاحساس الغربى بالواقع. أحيانًا مايكون لدى النساء ميل لأن يكن لينات للغاية. مثلما يحدث أن تجد صبيًا يضرب رجلاً عجوزاً فى رأسه، ويسرق بعض السيدات العجائز ومع ذلك تجد أمه تبكى عليه.

سام: نعم، ولكن هذا أمر مرتبط بالطبيعة، أليس كذلك؟ أى طبيعة الأم.

بوب: نعم، أعتقد ذلك. الطبيعة[١].

لاحظ كيف أن النساء فى هذا الحوار يصورن فى صورة "الأمهات"؛ فالرجل هنا يساوى بين المرأة والطبيعة، فالمرأة هى الطبيعة حسب المنطق الأبوى، والطبيعة يتركز جوهرها فى عملية التكاثر. وهكذا فإن النساء يتحملن مسئولية "الواقع الغربى"، ولكنهن مع ذلك يجردن من قوتهن بفعل "الطبيعة" الكامنة فيهن. وهذا المنطق الأبوى لا يختزل النساء فقط فى مجرد آلات لها وظيفة، ولكن هذا المنطق عينه أيضًا يجعل من شيبارد حبيسًا لتصور حتمى عن العلاقات الاجتماعية والجنسية بين الرجل والمرأة.

تعكس أعمال شيبارد فى مجملها اهتمامًا متزايداً بل افتتانًا بفكرة العنف الذكورى؛ فثلاثيته الدرامية التى تضم مسرحيات **لعنة الطبقة التى تتضور جوعًا Curse of the Starving Class وطفل دفين Buried Child، والغرب الحقيقى Trne West**، هذا فضلاً عن مسرحيتيه **حمقى لأجل الحب، وكذبة عقل**، هذه المسرحيات جميعًا تعد مسرحيات أوديبية بشكل واضح إذ تعبر جميعًا عن فكرة التدمير التى تنطوى عليها كافة السلوكيات العائلية. إن النساء فى هذه المسرحيات هن مجرد متفرجات عاجزات لذلك الصراع الحتمى والأزلى الدائر بين الأب والابن. فى مقال لها بعنوان "رجال دون نساء: الجو العام فى مسرحيات شيبارد" تزعم Fbrence Falk أن الجو العام فى مسرحيات شيبارد هو جو "يعكس عالم الرجل بشكل واضح، وهذا العالم تحكمه قاعدة أخلاقية تصير النساء بموجبها مجرد خادمات. إن الجو الدرامى فى « مسرحيات شيبارد يقدم لنا البطل باعتباره "ذكراً عنيفًا خارجًا عن القانون"، والعالم الأثير بالنسبة له يكمن أساسًا فى "الجنسية المثلية"، أما النساء فيقدمن باعتبارهن مجموعة من ملحقات معسكر الرجال، واللاتى يعاملن باعتبارهن "مومسات" وباعتبارهن "مقتنيات خطرة". إلا أن Falk تكتشف أن شيبارد نفسه...لا يمكن أن يكون مدافعًا عن النظام الأبوى، والتنافر بين الجنسين."[٢]

ومن ناحية أخرى يصف Don Shewey شيبارد باعتباره نموذجًا للبطل الأبوى. ويرى Shewey أن شيبارد يعد بمثابة "نموذج أصلى للذكر الأمريكى"، وباعتباره مزيجًا متميزاً من إرنست هيمنجواى، وجارى كوبر". ويسرد لنا Shewey كل

الحكايات التى تؤكد على النزعة الذكورية المتطرفه لدى شيبارد، ومنها مثلاً أنه قام بالتبول فى إحدى دورات المياه التى كانت عبارة عن اكسسوار مسرحى وذلك فى إحدى دورات تعليم الكتابة المسرحية بجامعة كاليفورنيا. ويربط Shewey بين شيبارد وكل من مسرح Theatre Genesis ومسرح San Francisco Magic Theatre، ويؤكد على أن هذا الارتباط يعد دليلاً على عداء شيبارد الشديد للعلاقات بين الجنسين". ويقتبس Shewey عن Ralph Cook وصفه لمسرح Theatre Genesis باعتباره مؤسسة خارج برودواى تنزع بشكل واضح نحو التفريق بين الجنسين". أما مسرح Magic Theatre فقد أنضم اليه شيبارد لأنه -على حد قول Shewey- يعلى من شأن القيمة الذكورية بشكل يقينى."

وليس Shewey هو الوحيد الذى يدعم مثل هذه الآراء. فقد ظهرت صورة Shepard على غلاف عدد نوفمبر عام ١٩٨٥ من مجلة News Week ، وقد ضم العدد نفسه حواراً مع Shewey تحدث فيه عن مغامرات فى "إيشن ڤيلدج فى أوائل الستينيات. يقول شيبارد: "وبالنسبة للنساء، فقد امتطيت كل شئ له شعر." والواضح أن شيبارد باعتباره بطلاً من أبطال الكاوبوى يتسق مع صورته عن نفسه؛ وله موقف محدد تجاه النساء. وفى الحوار نفسه يتحدث Robert Altman عن أداء شيبارد لدور Eddie فى مسرحية **حمقى لأجل الحب** عند تقديمها على الشاشة. وكما لاحظ النقاد.فإن أدوار شيبارد على الشاشة تمتزج بصورته الجماهيرية؛ وإما.أن شيبارد ينتقى الأدوار التى تتفق وادراكه لذاته أو أن الأدوار التى يلعبها خارج الخشبة هى ذاتها الأدوار التى يلعبها فوقها. ويحدثنا آلتمان عن مثال لافت فى هذا الخصوص، ففى أحد الأيام قام شيبارد بأداء أحد مشاهد **حمقى لأجل الحب** وذلك على نحو مدهش: "لقد كان الدور عنيفًا، وعدائيًا، وقد صدمنى فى حقيقة الأمر." وقد سعد آلتمان لأن ذلك هو ماأراده تمامًا من شيبارد فى هذا المشهد. وبعد ذلك اكتشف آلتمان أن Jessica Lange من المفروض أن تقوم ضمن طاقم المسرحية، وأن شيبارد "كان يؤدى هذا الدور نيابة عنها". "إن ماكنت أشاهده على الخشبة هو سلوكه الفعلى فى الواقع: إننى لم أكن مخططًا حيال مابدأ الشرارة، لكن ماانفجر كان بمثابة

ديناميت حقيقى."[٤]

إن شيبارد -باعتباره شخصية عامة- يعانى من تشويه السمعة مثله مثل النجوم الآخرين. ورغم ذلك فإن شيبارد نفسه يؤكد هذه الصورة الجماهيرية. إن شيبارد يوظف بشكل كامل صورته كراعي بقر إذ يظهر باستمرار فى ملابس رعاة البقر، ويثرثر مع الصحفيين. لماذا إذن تزعم Falk أنه ليس من المحتمل أن يكون شيبارد مؤيداً للنظام الأبوى؟ لقد نشر مقالها عام ١٩٨١ وذلك قبل أن يحوز شيبارد الشهرة الجماهيرية التى يحوزها اليوم. إن نقاداً مثل Falk الذين هم على دراية بأعمال شيبارد السابقة على المسرحيات العائلية، وانضمامه إلى المسرح المفتوح الذى أسسه چوتشايكين- هؤلاء النقاد قد يصابون بالدهشة أمام التطور اللاحق لأعماله.

وقد تبنى شيبارد مفهوم "التحولات" Trans Formations الذى صاغه المسرح المفتوح وطوره واشتهر به؛ وطور شيبارد هذا المفهوم فى مسرحياته وذلك من خلال إعادة النظر فى مفهوم التشخيص Characterization، إذ تطور مفهوم الشخصية من حالة الاستاتيكية السيكولوچية إلى حالة التعددية، والتغير، والتدفق. وقد فضل شيبارد -على حد تعبيره- مفهومًا للشخصية "غير قابل للتحديد، ويتغير عبر تقنيات الممثل حتى يتسنى للممثل أداء أى شئ، وذلك حتى لا يصل الجمهور إلى الدرجة التى يتوحد فيها مع الشخصية".[٦] ويبدو لنا شيبارد هنا رافضًا لملمحين أساسين من ملامح الواقعية: التداخل بين هوية الممثل وهوية الشخصية، وتوحد المتفرج مع الشخصية ومثل أستاذه تشايكين يبدو أن شيبارد يسعى نحو بديل لتلك المحاكاة الساذجة التى تتأسس عليها الواقعية. وكما قال تشايكين: "يبدو أن المسرح يسعى نحو مكان ليس مجرد نسخة من الحياة. فالمسرح يكتسب وجوده ليس باعتباره مرآة للحياة."[٧]

لقد كرس المسرح المفتوح جهوده لإزالة الغموض عن عملية الخلق الفنى. إن المسرح المفتوح فى استبعاده لفكرة المحاكاة كان يوجه النقد إلى المسرح الواقعى وماينطوى عليه هذا المسرح من قمع للعمليات الأيديولوچية التى تظهر فى البنيات التمثيلية representational structures. وباستبعاد المسرح المفتوح لفكرة

الوحدة الجمالية للشخصية أمكن باستخدام استراتيچيات التحول طرح فكرة التركيبات الثقافية التعددية والمتحولة للهوية. وقد أنكر أعضاء المركز المفتوح على الجمهور لذة التوحد مع الشخصيات، ولذا فقد أكدت عروضهم على الإدراك الذاتى للمتفرجين باعتبارهم ذواتًا ناقدة وفاعلة. وقد كان الأثر الذى تمخضت عنه هذه الطرائق هو النظرة النقدية للغة التمثيل representation، وإعلاء الدال على المدلول. يمكن القول هنا، أن المسارح النسوية قد تشكلت معالمها من خلال أهداف شبيهة بذلك. وكما تقول Helene Keyssar "إن الدراما التى تتبنى فكرة التحولات تنطوى على إمكانية التغير؛ ومثل هذه النوعية من الدراما تتأسس على فكرة الأدوار ولعب الأدوار وليست فكرة وجود جوهر خفى كامن فى الشخصية؛ إن ماهيتنا تكمن فيما نفعله، ومانصبح عليه، ولا يوجد إنسان -سواء كان رجلاً أم امرأة- يمكن منعه عن أن يتغير ويصبح ذاتًا أخرى."[(٨)] ويبدو لنا هنا أن استراتيچيات المسرح المفتوح تطرح إمكانية إصلاح الوضع الذى تنفى من خلاله المرأة دائمًا ويتم الربط بينها وبين دور المقهورة، والمكبوتة، وذلك فى الأيديولوچيات الأبوية. ولكن العديد من المؤدين الذين ينتمون إلى حقبة مابعد الحداثة يتجهون اتجاهًا مختلفًا عن اتجاه المسرح المفتوح، ومن ثم فهم يفشلون فى توظيف هذه الاستراتيچيات فى تقويض فكرة الاختلاف الجنسى. يقول چيل دولان فى معرض حديثه عن أعمال مابعد الحداثيين من أمثال إليزابيث لوكومت، وريتشارد فورمان، وروبرت ويلسون: "قد يتسنى لهؤلاء من خلال التفكيك والإبتكار فى الشكل تقويض القيم الجمالية للنص والسلطة التى كانت محل تقديس فيما مضى، إلا أن القيم السياسية الكامنة فى عملية التمثيل الثقافى تبقى ثابته وراسخة؛ إنهم لا زالوا يسردون قصة الرغبة التى تحفظ استمرارية القانون الأبوى الخاص بالاختلاف الجنسى."[(٩)]

من بين الطرق المبدئية التى انتهجها المسرح المفتوح طريقة "العرض" display والتى قصد بها تقويض "منطق السيادة" وذلك من خلال التحول من "التمثيل representation إلى التقديم presentation"[(١٠)] لقد أدركت فرقة تشايكين أن الواقعية تفعل أكثر مما تعكس؛ فهى تعمل على تدويم الماضى من خلال إعادة

إنتاجه. إن الناقدة النسوية المتهمة بتقويض الاختلاف الجنسى تتناول الدراما وهى واعية بأن المرأة -على حد قول Teresa de Lauretis -" هى الأساس الفعلى لكل عملية تمثيل، وهى موضوع الرغبة ودعامتها، تلك الرغبة التى فى ارتباطها بالسلطة والإبداع تشكل القوة المحركة للثقافة والتاريخ." (١١) ويمكن القول أن شيبارد فى مسرحياته الباكرة فى توظيف اتسراتيجيات التحول التى تعلمها من المسرح المفتوح وذلك لتفكيك الاختلاف الجنسي، وانما قد نكص إلى واقعية ساذجة (مهما كان التعديل والتغيير والتطوير الذى طرأ على هذه الواقعية). إن قيمة الجمالية الدرامية التى ظهرت بداية من مسرحية **لعبة الطبقة التى تتضور جوعًا** عام ١٩٧٦ وهى المسرحية التى شهدت تبنيه للنموذج الواقعى -هذه القيم يمكن وصفها بالرجعية كما أوحت بذلك Bonnie Marranca بالتمثيل القهرى Oppressive representation للنساء عند شيبارد. (١٢) والأمر الدال هنا أن تبني شيبارد للواقعية يتزامن مع الاحتفاء النقدى الذى حظى به، كما يتزامن مع تجسيده الواضح لفكرة العداء للنساء، والخوف من المرأة.

على الرغم من أن أعمال شيبارد يغلب عليها طابع السيرة الذاتية بشكل واضح، إلا أن أية أشارة منى إلى توجهات شيبارد الشخصية إزاء النساء ستوصف بالسذاجة فى ضوء مايطرحه السوق النقدى المعاصر من مقولة مفادها أن المؤلف قد مات. ورغم ذلك فإن النص النقدى الذى تناول أعمال شيبارد لم ينفصل عن شيبارد الفرد الذى صيغت صورته على نحو أسطورى وخرافي. لقد وصف شيبارد باعتباره "فانتازيا أمريكية"، و"وصمة عار الثمانينيات" و"النموذج الأمريكى الأصلى"، وباعتباره "البطل الأمريكى الجديد". (١٣) لقد صيغت صورته باعتباره "الرجل البارز" الذى يملك كل شئ -الشهرة والثروة، والجاذبية الجنسية، والغموض، والقوة. إن التناول النقدى الذى حظى به شيبارد والذى جعل منه المتحدث الرسمى لأمريكا ارتبط بشكل وثيق بشيبارد الرجل. والإشارة إلى شيبارد هنا -على حد تعبير فوك- "ليست مجرد إشارة إلى شخص ما، وإنما يعنى شيبارد هنا إلى حد ما توصيف معين من السمات. "تتراوح صورة شيبارد فى الخطاب النقدى الذي يتناول أعمال شيبارد بين التوصيف والتعيين.

إن التصور الذى يطرحه فوك عن "وظيفة المؤلف" يسعى إلى الكشف عن "الطريقة التى يفصح بها الخطاب عن نفسه على أساس العلاقات الاجتماعية." (١٤) وتلك هى القضية التى أسعى إلى البحث فيها وذلك من خلال فحص مجموعة النصوص التى أبدعها شيبارد؛ والتى كتبت عنه. وليست الفكرة هنا أن مسرحياته تكشف عن شخصيته بقدر ما أن مسرحياته وشهرته ونجاحه تكشف عن العلاقات الأمريكية المعاصرة. ومن خلال القراءة النسوية لنصوص شيبارد سأركز هنا على الكيفية التى تتموضع بها النساء فى سردياته، والوظائف التى يلعبنها. وكما تتحول النساء فى الحوار بين ديلان وشيبارد إلى أمهات فإن كل النساء يتحولن إلى المرأة كما يتصورها شيبارد فى مسرحياته.

إن الثلاثية المسرحية التى كتبها شيبارد عن الحياة العائلية رسخت أقدامه باعتباره صوتًا مائزاً فى المسرح الأمريكى. وهذه الثلاثية المسرحية تؤسس لمجموعة الشروط والظروف التى تؤدى إلى العنف ضد النساء، الأمر الذى يظهر بوضوح فى مسرحياته التى تنطوى على صراع هويات جنسية. وقد قمت فى دراسة أخرى بمناقشة الرؤيا البورنوغرافية فى مسرحية شيبارد الأخيرة كذبة عقل (١٩٨٥)، ومسرحية التى عرضت على الشاشة بعنوان **باريس، تكساس** (١٩٨٤). (١٥) وسأركز هنا على تلك المسرحية التى تعد بمثابة لحظة انتقالية بين ثلاثيته المسرحية التى تقوم على سرديات أوديبية، والمسرحيات الأحدث التى تتسم بنزعة عنيفة معادية للمرأة.

كانت مسرحية **حمقى لأجل الحب** أولى مسرحيات شيبارد التى تناولت مسألة "الحب" بين الجنسين باعتبارها تيمة محورية. فى عام ١٩٨١ أشارت مارانكا إلى أن شيبارد بدا كما لو كان ليس له أى اهتمام بالعلاقات بين الرجال والنساء: "إنه يكتب كما لو كان غير واع بالعلاقات القائمة بين الرجال والنساء فى العقد الماضى...إن شخصياته النسائية أقل استقلالية وذكاء من الشخصيات النسائية التى صورها أسلافه من الكتاب قبل مئة عام". (١٦) ويقول شيبارد إنه دائمًا ما اعتقد أنه يوجد غموض أكبر فى العلاقة بين الرجال". وقبل كتابته لمسرحية **حمقى لأجل الحب** قرر شيبارد أن بإمكانه أن يكتشف الغموض ذاته فى العلاقات بين الرجال والنساء". وهكذا أصبحت

مسرحية **حمقى لأجل الحب** أول محاولة واعية من جانب شيبارد لخلق شخصية نسائية كاملة الاستقلال، وشخصية قادرة على أن تظل صادقة إزاء نفسها." [١٧] وبعدها بعام وصف شيبارد "العلاقة الحقيقية" بين الرجال والنساء باعتبارها "بشعة ومستحيلة" [١٨]. إذا ما أخذنا المعنى الحرفى لما قاله شيبارد يمكن القول بأن العلاقات بين الرجال والنساء مستحيلة، وأن علاقة الرجال بالنساء هى ذاتها العلاقة نفسها بين الرجال والرجال. هل الفكرة التى يريد شيبارد طرحها هنا هى أن العلاقات بين الجنسين ليست إلا علاقات مثلية ذكرية غير ظاهرة؟ وأن العلاقات بين الرجال النساء هى فى حقيقة الأمر علاقات بين رجال، ولكن غير واضحة؟ تهدف مسرحية **حمقى لأجل الحب** إلى رسم علاقة كاملة ومتطورة بين رجل وامرأة. وقراءتى لهذه المسرحيه ستدعم قناعة شيبارد بأن العلاقة بني الجنسين هى علاقة مستحيلة؛ وأنا هنا لا أحيد عما قاله الرجل بنفسه.

لم تكن مسرحية **حمقى لأجل الحب** من المسرحيات التى حققت نجاحًا نقديًا عظيمًا على الرغم من فوزها بجائزة أوبى. وقد حيَّرت هذه المسرحية نقاداً من قبيل Walter Kerr الذى نظر إليها باعتبارها دليلاً على سمعة شيبارد المتزايدة باعتباره كاتبًا دراميًا يكتب لنوعية معينة من الجمهور [١٩] إلا أن مسرحية **حمقى لأجل الحب** تعد فى جوهرها مسرحية واقعية مثلها مثل الثلاثية الدرامية العائلية التى سبقتها: إن الشخصيات هنا تسعى وراء هوية تتكشف لهم تدريجيًا من خلال الحوار والفعل الدرامى؛ فوظيفة إحدى الشخصيات (وهى شخصية مارتن) باعتبارها شخصية هامشية هى تسهيل عملية الكشف؛ أيضًا فإن الحوار يتراوح بين الإخفاء والكشف؛ كذلك فمشاهد التكشف تعلن سراً يفسر لنا مشكلات الشخصيات الرئيسية. على الرغم من أن شيبارد يحاول إخفاء هذه المواضعات إلا أنها تظهر بشكل واضح فى الأنساق البنائية للمسرحية. ولعل الانحراف الوحيد عن هذا النسق الواقعى يكمن فى حضور الأب خارج إيهام الخشبة -وهو مايمثل تقنية مناقضة للإيهام الدرامى وهى تقنية لا يستخدمها شيبارد فى مسرحيته الواقعية الباكرة. وعلى الرغم من أن صراع الهويات الجنسية والعلاقة بين الجنسين تعد الاهتمامات المحورية للمسرحية إلا أن السيطرة الأبوية تؤطر المسرحية وتحدد فعلها الدرامى. وعلى النقيض من الثلاثية

المسرحية العائلية والتى كان الأب فيها إما غائبًا على نحو واقعى (كما فى مسرحية **الغرب الحقيقى)** أو حاضراً فوق الخشبة (كما فى **طفل دفين ولعنة الطبقة** التى تتضور جوعًا)، فالأب فى مسرحية **حمقى لأجل الحب** يتحرك داخل السردية وخارجها على نحو فيزيقى وذلك عندما يعبر حدود البرواز المسرحى، وعلى نحو سيكولوچى وذلك عندما يطغى على ذكريات أبنائه، وعندما ينمحى منها. وهكذا فهو كلى الحضور (مثل المؤلف الغائب عند بيرانديللو) وغائب فى الوقت ذاته. ولذا فإن الأب فى المسرحية مثله مثل الأب فى سردية أبنائه الذين يتذكرون تأثيره المسيطر فى حياتهم والذى اتسم بسلسلة من الظهور والاختفاء.

على الرغم من أن May و Eddie لم يلتقيا حتى سن المراهقة إلا أن خبراتها تداخلت والتقت باعتبارهما أبناءً للرجل نفسه الذى عاش بالتبادل مع أم كل منهما. ولأن الرجل العجوز كان أبًا لهما، وإن كان لكل منهما أم مختلفة فإنهما يعتبران أنصاف إخوة؛ وفى هذا الإطار تصبح خطيئة غشيان المحارم هى ذلك السر المفزع، وتلك الرابطة التى تجمع بينهما، وذلك العار الذى يفصلهما عن بعضهما البعض. ورث "إدى" عن أبيه ميله إلى الاختفاء إننا نكتشف فى المشاهد الأولى أن "إدى" ترك "ماى" لمدة خمسة عشر عامًا ثم عاد إليها، وقيل أن سبب اختفائه الأخير أنه هرب مع "كونتيسة" غامضة. وعندما تبدأ المسرحية نجد "ماى" جالسة على السرير فى حين يضع إدى الصمغ على حزام من الجلد، وفى أثناء ذلك نجد الأب ينظر إليهما وهو جالس على كرسيه الهزاز خارج البرواز. تطرح لنا مسرحية شيبارد مسألة التحديد الأبوى للاختلاف الجنسى، هذا الاختلاف الذى يفرض سيادة أحد الجنسين على الآخر وسيطرة الأب على السردية.

إن كل من "ماى" و"إدى" يعدان شخصيتين شبيهتن بـ "لوس إيريجارى" Luce Irigary بهستيريتها واستغراقها الذهنى إن إدي الذى تسيطر الأفكار على ذهنه يريد ويطلب ويكرر، ويلتف مرات ومرات فى رغبته الأصلية والتى يزعم أنها تسيطر عليه لتفرض حضورها الكلى؛ أما "ماى" المصابة بالهستيريا فهى تهيم بلا هدف، ولا تريد

شيئًا، ولم تعد تعرف ذهنها أو رغبتها، لا يذكرها بشئ مما حدث سوى جسدها..." تبرز بنية **حمقى لأجل الحب** حتمية الأدوار المفروضة عليهما -وهذا الفرض هو ماتطلق عليه إيريجارى "المحاكاة المفروضة" وذلك فى إعادة قراءتها لمقال "الأنثوية" لفرويد[٢٠]؛ وتعيد مسرحية شيبارد إنتاج هذا الفرض من خلال عملية إعادة التقديم.

يتسم سيناريو المسرحية بالبورنوغرافية، إذ نجد إدى وقد شغل ذهنه تمامًا وتم تقييده ليس بفعل امرأة حقيقية أو جسد، ولكن بفعل الماضى وصورته للماضى التى عليه إعادة خلقها مرة تلو الأخرى."[٢١] إن علاقة إدى هنا ليست مع "ماى" ولكن مع الماضى، وما يمثله ألا وهو أبوه. إنه يشترك مع أبيه فى الرغبة فى صياغة الواقع على صورته وهذه الصورة هى المرأة. "أنظر إلى تلك الصورة على الحائط هناك" يقولها الأب لابنه فى حين يشير إلى إطار صورة يضم داخله صورة فوتوغرافية لزوجته Mandrell. كما يؤكد قائلاً: "إنها الواقعية"[٢٢] يشترك كل من إدي وأبيه فى فهم هذه النقطة، ذلك أن إدى شخصية فانتازية مثل أبيه. و"ماى" شخصية غائبة تمامًا مثل شخصية Mandrell. يقوم إدى بصياغة واقع علاقتهما حتى أمام إنكارها لمزاعمه. إنها تخبرها قائلة:"هذا ليس إلا وهمًا، لقد التبس عليك الأمر وظننتنى امرأة أخرى، "إنك ستمحو شخصيتى" (١٩،٢٣،٢٤). ويرى Watter Kerr أن ملاحظات "ماى" غير مفهومة[٢٣]، ولكن بالنسبة لنساء تم إسكاتهن، واستعمارهن، ونفيهن من التاريخ تبدو هذه الملاحظات واضحة.

إن تاريخ "ماى" من منظور إدى السائد ليس إلا تجميعًا لأجزاء من رغبته هو. إنها بمثابة موضوع فيتيشى Fetish بالنسبة له؛ عندما يريد أن يثبت حبه لها يدلى رأسه ويعترف قائلاً: افتقدتك. افتقدتك أكثر من أى شئ افتقدته فى حياتى. لقد ظللت أفكر فيك طول الوقت وأنا أقود السيارة. وظللت أراك. وأحيانًا كنت أرى جزءاً منك...لقد ظلت رقبتك تتردد على ذهنى لسبب ما لا أعلمه. لقد كنت متلهفًا على رقبتك"(٢١). إن لذته الجنسية تتوقف على حضور "ماى"، وذلك لكى يخضعها لنظراته المسيطرة، وحملقته؛ ونظراته هذه يصر على أن تردها ماى له: "ماى، أنظرى، ماى؟ لن أذهب إلى أى مكان. أترين؟ أنا هنا فى مكانى، ولم أتحرك. أنظرى" (١٧).

وهكذا فإنه فى إطار السردية المسرحية تبدو علاقة "ماى" بإيدى مفزعة بشكل واضح، إذ تتلخص هذه العلاقة فى كونها تاريخًا من العنف، والهجر، والامتلاك، وتصبح "ماى" فى إطارها موضوعًا لرغبته. لقد سعى وراءها عبر البلاد اذ يرى أنها تخصه، وهذا هو الفعل الدرامى لمسرحية **حمقى لأجل الحب** إذ تبدأ المسرحية بالقول: "لقد كنت عائداً إليك"، "سأخذك معى" (٢٥-٢٢) هذا هو مشروع إدى. تحتجز "ماى" فى غرفة بإحدى الفنادق الصغيرة؛ وفى إحدى المرات تحاول الهرب، ولكن إدى يحملها ويعود بها فى حين أنها تصرخ وتركله بأرجلها. وفى إحدى لحظات المسرحية نجد ماى وهى تدور داخل الغرفة وتبكى وهى تحتضن الحوائط، وفى نهاية الأمر تسقط على ركبتيها وتزحف على الأرض، هى فى هذه اللحظة تذكرنا بشخصية تلك المرأة التى كانت تزحف وتحبو فى مسرحية تشارلوت بيركينز جيلمان والتى تحمل عنوان **ورق الحائط الأصفر** The Yellow Wallpaper، وهذا القهر الذى تتعرض له المرأة هنا أيضًا سببه رجل يزعم أنه يحميها وينقذها.

إن أدى بإمكانه الظهور والاختفاء فى المنظر المسرحى، ودائمًا مايؤكد على قدرته على الحركة من خلال تكراره للقول بأنه سعى وسافر وراء "ماى" كثيراً. من ناحية أخرى تجرد ماي من قدرتها على الحركة؛ فهى تبدو عرجاء وغير قادرة على الحركة عندما نراها لأول مرة، كما تبدو متغربة عن جسدها كما توحى بنا الإرشادات المسرحية التى يضعها شيبارد -"ووجهها يحملق فى الأرضية"- وقد قال عن ذلك أحد النقاد المحدثين "إن الصورة المسرحية الأولى التى نتلقاها عنها تظهر لنا جسدها"[٢٤] إن ماى -على حد توصيف يورى لوتمان للنص الأسطورى" هى بمثابة "وظيفة داخل هذا الفضاء" فى حين "إدى" هو "الذات الأسطورية":

> *يمكن تصنيف الشخصيات إلى تلك التى لديها قدرة على الحركة، والتى تتمتع بالحرية فيما يتعلق بفضاء الحبكة، وهذه الشخصيات لديها القدرة على تغيير مكانها داخل بنية العمل الفنى، ولديها القدرة على عبور الحدود... أما النوع الآخر من الشخصيات فيتمثل فى تلك الشخصيات غير القادرة على الحركة، والتى تمثل فى حقيقة الأمر وظيفة داخل هذا الفضاء.*[٢٥]

إن تعليق دى لوريتيس على فكرة النص الأسطورى عند لوتمان تتأكد من خلال التمثيل الدرامى عند شيبارد: "عندما تخترق الذات الأسطورية الحدود وتخترق الفضاء الآخر، فإن هذه الذات تكتسب صفتى الإنسانية والرجولة؛ وهذا الرجل هو بمثابة المبدأ الفاعل فى الثقافة؛ والذى يعد مصدر التمييز وخالق الاختلاف. أما المرأة فهى غير قابلة للتحول..."[٢٦] وكلما حاولت ماى التحرر من "إدى" فإنه يعود إليها دائمًا، وهى دائمًا ماتستسلم لرغبته. وعلى الرغم من أنها تصر على أن يرحل، إلا أنه عندما يفعل ذلك فإنها تصاب بنوبة هستيرية وتمسك بأرجله، وتتوسل إليه أن يبقى. ومن هذا المنظور يجعل شيبارد الذات الأنثوية "صادقة إزاء نفسها بشكل مطلق".

لقد رأينا حتى الآن كيف أن مسرحية شيبارد تؤكد زعمه أن العلاقة بين الرجال والنساء هى أمر "مفزع". ولكن مسرحية **حمقى لأجل الحب** تذهب أبعد من ذلك إذ تؤكد على أن الاتحاد بين الجنسين هو أمر "مستحيل" ذلك أن مثل هذا الاتجار لا يختلف عند العلاقة بين الرجال وبعضهم البعض، أى لا يختلف عن العلاقات الإيروطيقية المثلية (hommo) erotic [٢٧]. وكما أشرت سابقًا فإن الملمح المميز لمسرحية **حمقى لأجل الحب** هو وضع الأب. فى المسرحيات العائلية السابقة قدم شيبارد الأب باعتباره متحكمًا فى مصير الابن؛ فشخصيات من قبيل ويسلى فى **لعنة الطبقة التى تتضور جوعًا**، وفينس فى مسرحية **طفل دفين**، و"لى" وأوستين فى مسرحية **الغرب الحقيقى** -كل هذه الشخصيات تستسلم لسلطة الأب. وعلى الرغم من سردية المقاومة الداخلية لسلطة الأب يرتدى ويسلى ملابس أبيه القذرة حتى إن أمه فى النهاية تعجز عن التمييز بينه وبين زوجها؛ أيضًا فإن فينس يعود إلى بيت العائلة ويأخذ "دوج" -البطريك- عنوة، والذى يزعم أن فينس هو ابنه ووريثه الحقيقى؛ أما لى وأوستين فإنهما يكتسبان تدريجيًا سمات أبيهم الغائب حتى يصحبان فى النهاية نسخة منه. فى هذه المسرحيات الثلاث يتواجد الأب داخل السردية الداخلية للمسرحية.

أما فى مسرحية **حمقى لأجل الحب** فإن شيبارد يضع الأب خارج الفعل الدرامى وذلك من خلال حصره داخل فضاء تؤطره ستارة سوداء وذلك خارج البرواز المسرحى.

إلا أن هذا النفى الظاهرى للأب إنما يؤدى إلى إبراز سلطة الأب. وعندما يتطور الحوار فى اتجاه اللحظة التى نكتشف فيها مصدر الصراع بالنسبة لـ "ماى" و"إدى" ندرك أن مسألة اشتراكهما فى أب واحد موضع نقاش. يمكن أن نرى فى أفعال إدي تكراراً "موروثًا" لتاريخ الأب. إلا أن زعمه بحبه لها هو مايربطهما بالأب: "أنت تعلمين أننا مرتبطان يا "ماى"، وإننا سنبقى دائمًا كذلك. لقد تقرر ذلك منذ زمن طويل"(٣٤). على الرغم من أن الرجل العجوز يقاوم الاعتراف بأبوته لهما:"قد تنتميان إلى شخص آخر. لا أستطيع حتى أن أتذكر المواقف الأصلية"(٤٩)، على الرغم من ذلك فإن ماى وإدى يدركان أبوته لهما. ومن ثم فإن غشيان المحارم الذى ارتكباه لا ينفى اتحادهما وانما يؤكد حتميته. إن سلطة الأب هنا مؤثرة للغاية. إن الأبوة هنا تحدد إمكانية العلاقة بين الاثنين كما تجعل هذه العلاقة أمراً لافكاك منه.

إن المشروع الذى تقوم عليه مسرحية **حمقى لأجل الحب** هو هجر الأب، إلا أن مصير هذا المشروع هو الفشل. إن شيبارد لا يبقى الأب خارج حدود السردية المسرحية؛ إنه يضعه داخل هذه السردية حتى يقدم قصته. عندما يطرح كل من "ماى" و "إدى" تصورهما لتاريخهما الخاص فى بداية الأمر، فإن هذين التصورين يبدوان غير متطابقين. إلا أن التداخل والتطابق يحدثان عندما تسرد "ماى" التفاصيل فيما يتعلق بانتحار أم "إدى". تتساءل "ماى": "لقد فجرت أم إدى رأسها أليس كذلك؟". عند هذه اللحظة يعبر الأب المنصة إلى الخشبة ويحتج قائلاً: "قفا عليكما اللعنة! الآن أود أن أسمع الجانب الرجالى من المسألة. يجب أن تعبران عنى الآن. تحدثا نيابة عنى، فليس هناك من يتحدث نيابة عنى الآن". يخرج إدى عن ولائه لأبيه ويدعم قصة ماى من خلال تفاصيل جوهرية قائلاً: "لقد كانت الطلقة التى صوبتها"(٧٣) وفى هذه اللحظة تلتقى أنظار إدي وماى. وإذ تتثبت أنظارهما على بعضهما البعض يتحركان ببطء فى اتجاه أحدهما الآخر ويحتضنان بعضهما مما يجعل الأب يصرخ محذراً إياهما: "ابتعدا عنها! لا يمكنكما أن ترتبطا! يجب أن تنهيا هذه المسألة. ليس لى أحد الآن! لا أحد! لا يمكنكما خداعى! يجب أن تمثلنى الآن! فأنت ابنى" (٧٥). على الرغم من أن الابن يتجاهل مطالب أبيه فى هذه اللحظة إلا أن سلطة الأب يتم

استعادتها فى الفعل الأخير -إذ يختفى إدي مرة أخرى فى الصحراء بدعوى أنه سيجمع الخيل التى أطلقتها الكونتيسة. تقول مارى مكررة: "لقد ذهب لقد ذهب". إن الأب هو الذى يملك الكلمات الأخيرة فى المسرحية. يشير الأب مرة أخرى إلى الفضاء الفارغ على الحائط ويقول "هل ترى تلك الصورة هناك؟ هل تعرف لمن هذه؟ هذه امرأة أحلامى. وهى ملكى. كلها ملكى، وستظل كذلك إلى الأبد"(٧٧).

إن رؤية الأب للواقع لها سلطتها سواء على الخشبة أو خارجها. وحقيقة الأمر أن علاقة ماى بـ "إدى" هى فعلاً مستحيلة. إنهما يرتبطان ببعضهما البعض تحت تأثير سلطة الأب. إن الجنس فى المسرحية يتركز فى جسد ماى (وهو الأمر الذى يتأكد عندما نشاهدها تغير ملابسها فوق الخشبة متحولة بذلك إلى امرأة جذابة للغاية" {٢٨}) باعتباره ملكية للذكر. يتفق معظم النقاد على أن مسرحيات شيبارد والعائلة التى تقوم على صراع الهويات الجنسية إنما تعبر عن تهافت العائلة، ومن ثم تقوض النظام الاجتماعى؛ ولكن مايعجزون عن رؤيته هو أن المسرحيات تكشف عن صراع على السلطة للإبقاء على النظام الاجتماعى، وهذا الصراع يدور بين الآباء والأبناء، حيث يقوم الأبناء باستبعاد آبائهم فقط ليصلوا محلهم ويعيدوا تثبيت أركان النظام القديم. وتتمثل أعراض هذا الصراع فى العنف الذى يعد موضوعًا لهذه المسرحيات، كما يشكل مبدأً بنائيًا لها. يدرك شيبارد أن العنف باعتباره موضوعًا وباعتباره واقعًا اجتماعيًا إنما يروقه على نحو خاص كما يعرب هو عن ذلك فى أحد الحوارات والذى يقول فيه: "هناك شئ موثر للغاية بالنسبة لى فى العنف الأمريكى. أن هذا العنف يبدو دميمًا للغاية فى كامل قوته ولكن يوجد شئ مافيه مؤثر للغاية. هناك شئ ماخفى متأصل فى الرجل الأمريكى ويرتبط بالدونية، ولا يتربط ذلك بالرجل وحتمية أن يتصرف الرجل دائمًا من منطلق العنف".[٢٨]

يتأثر شيبارد فعلاً بالعنف. تعبر مسرحياته عن فانتازيا كاتب ملتزم بشدة إزاء بلاغة العنف، والبلاغة العنيفة. إن العنف يتخلل البنيات الاجتماعية فى مسرحيات، ويتجسد فى الممارسات الخطابية لهذه المسرحيات، وهو مايتضح -على حد قول دى لوريتسين- فى "عملية التمثيل".[٢٩] ليست عودة شيبارد إلى الواقعية مجرد اختيار عشوائى أو تفضيل مبدأ بنائى على آخر. إن واقعيته تدعم بنيات السلطة الأبوية

وتقدمهم باعتبارهم أمراً طبيعياً وحتمياً. تمثل مسرحية **حمقى لأجل الحب** سردية أوديبية مثلها مثل المسرحيات العائلية السابقة، ولعلها تفوقها فى ذلك لأن شيبارد فى هذه المسرحية يحاول تفسير وضعية المرأة فى السردية وإظهار غيابها. يصبح جسد ماى فى هذه المسرحية فضاءً وأرضاً تدور عليها المعركة". "إن قصة أوديب تتواشج مع علامات العنف (والعنف العائلى خاصة) ومع تمثيل الهوية الجنسية".[٣٠]

وهكذا وعلى الرغم من أن شيبارد يحاول خلق ذاتية أنثوية فى مسرحياته إلا أنه لا يركز سوى على الصراع بين الرجال، إن "غموض العلاقة بين الرجال والنساء" فى مسرحياته هو الغموض ذاته الذى يحكم العلاقة بين الرجال وبعضهم البعض. وبالنسبة للمتفرج ذى النزعة النسوية لا يوجد الكثير من الغموض. إن النساء جميعاً فى هذا الخطاب يختزلن فى صورة امرأة واحدة. إن شيبارد هنا يشترك فى سمة الفانتازيا والوهم مع كل من شخصياته التى تعبر عن الأباء والأبناء. إن مسرحياته تعمل على تدويم واستمرارية قصة الشهوة الذكرية، أى الشهوة الجنسية لدى الرجال والسلطة. ولذا فإن شعبية شيبارد والنظر إليه باعتباره تجسيداً أسطورياً لأمريكا وتأثيره فى العقلية الأمريكية -كل ذلك لا يمثل لغزاً بالنسبة للمتفرج ذى النزعة النسوية الذى يدرك أن الإبقاء على النظام الأبوى هو بمثابة الرؤية الجمعية لثقافتنا.

يحاول شيبارد فى مسرحية **حمقى لأجل الحب** تجسيد العلاقة بين الجنسين التى تتحول لديه إلى علاقة بين رجال ورجال آخرين بين الجنسين مستحيلة. كذلك فإن الكاتب نفسه يصور باعتباره رجلاً عنيفاً يلتزم أشد الالتزام بتقديم قصة أسلافه المكرورة (وهى قصة العلاقة بين الجنسية التى ليست سوى علاقات رجال). قد يكون شيبارد قد نجح فى خلق شخصية أنثوية بإمكانها التعبير عن خوفها من أن تنفى شخصيتها، إلا أن المؤلف هنا قد محى شخصيتها فعلاً من خلال التمثيل الذى يطرحه فى المسرحية. إن مسرحية **حمقى لأجل الحب** تعد "مرثية" للعلاقة الفاشلة بين الجنسين.

الهوامش

1- Sam Shepard, **Tue Dylan: As It Really Happened One Afternoon in California, Esqquire,** July 1987, p. 66.

2- Florence Falk, "Men Without Somen: The Shepard Landscape," in **American Dreams: The Imagination of Sam Shepard,** ed. Bonnie Marranca (New York: Performing Arts Journal Publications, 1981), pp. 90-103.

3- Don Shewedy, **Sam Shepard: The Life, The Loves, Behind the Legend of a True American Original** (New York: Dell Publishing, 1985). Shewey does not document any of his Sources, including direct quotations.

4- Jack Kroll, with Constance Guthrie and Janet Huck, "Who's That Tall, Dark Stranger," **Newsweek,** 11 November 1985, p. 72.

5- Sam Shepard, as quoted by Samuel G. Freedman, "Sam Shepard's Mythic Vision of the Family," **New York Times,** 1 December 1985, sec. 2, p. 1.

6- Sam Shepard, as quoted by Pete Hamill, **"The New American Hero," New York,** 5 December 1983, p. 98.

7- Joseph Chaikin, **The Presence of the Actor** (New York: Atheneum, 1972), p. 25.

8- Helene Keyssar, **Feminist Theatre: An Introduction to Plays of Contemporary British and American Women** (New York: Grove Press, 1985), p. xiv.

9- Jill Dolan, "Is the Postmodern Aesthetic Feminist?" **Art and Cinema New** Series, 1, no. 3 (Fall 1987):4.

10- Karen Malpede, **Three Works by the Open Theater** (New York: Drama Book Specialists, 1974), p. 26.

11- Teresa de Lauretis, **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema** (Bloomington: Indiana University Press, 1984), p. 13.

12- Bonnie Marranca, "The Controversial 1985-86 Theatre Season: A Politics of Reception," **Performing Arts Journal** 10, no.1 (1986). In this dialogue with Gerald Rabkin and Johannes Birringer, Marranca brings up the possibity that Shepard is a reactionary based on her response to **A Lie of the Mind.** I discuss this dialogue and Shepard's play further in "Sam Shepard's Pornographic Vision," **Studies in the Literary Imagination** 20, no. 2 (Fall 1988), pp. 69-82.

13- These references occur, respectively, in **Newsweek,** 11 November 1985, p. 3; **American Theatre** 1, no. 1 (April 1984); **Playboy,** March 1984, pp. 90, 112, 192-93; **New York,** 5 December 1983, pp. 75-102.

14- Michel Foucault, "What Is an Author?", in **Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and**

Interviews, ed. Donald F. Bouchard, trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon (Ithaca: Cornell University Press, 1977), pp. 121, 121, 137.

15- Lynda Hart, "Sam Shepard's Pornographic Vision."

16- Bonnie Marranca, "Alphabetical Shepard: The Play of Words," **Performing Arts Journal** 5, no. 2 (1981), reprinted in **American Dreams: The Imagination of Sam Shepard,** ed. Bonnie Marranca (New York: Performing Arts Journal Publications, 1981), pp. 30-31.

17- Sam Shepard, as quoted by Michiko Kakutani, "Myths, Dreams, Realities----Sam Shepard's America," **New York Times,** 29 January 1984, sec. 2, p. 26.

18- Sam Shepard, as quoted by Stephen Fay, "the Silent type," **Vogue** 213 (February 1985): 216.

19- Walter Kerr, "Where Has Sam Shepard Led His Audience?" **New York Times** 5 June 1983, sec. 2, p. 3.

20- Luce Irigaray, **Speculum of the Other Woman,** trans. Gillian C. Gill (Ithaca: Cornell University Press, 1985), pp. 60-61.

21- Susan Griffin, **Pornography and Silence: Culture's Revenge Against** Nature (New York: Harper and Row, 1981), p. 60.

22- Sam Shepard, **Fool for Love** (San Francisco: City Lights, 1983), p. 27. Subsequent references are cited

parenthetically by page number within the text.

23-Kerr,"Where Has Sam Shepard Led His Audience?",p.3.

24- William Herman, **Understanding Contemporary American Drama** (Columbia: University of South Carolina Press, 1987), p. 67. Herman uncritically accepts and perpetuates the pornographic representation of May, whom he describes as Shepard's first "life-sized young female character" (p. 66). No wonder he finds the couple's distorted love "hilarious" (p. 67).

25- Jrij Lotman, "The Origin of the Plot in the Light of Typology," trans. Julian Graffy, **Poetics Today** 1, no. 1-2 (1979): 161-84.

26-Teresa De Lauretis, **Technologies of Gender** (Bloomington: Indiana University Press, 1987), pp. 43-44.

27-I write (hommo) erotic this way to emphasize that it is **male** sexuality that is being represented, from the Latin "homo" = man. Luce Irigaray puns on the French word for man, "homme," and makes the distinction between "homosexuality" and "hommo-sexuality" in **Speculum of the Other Woman,** pp. 101-3. In **This Sex Which Is Not One,** trans. Catherine Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1985), Irigaray writes: "Psychoanalytic discourse on female sexuality is the discourse of truth. A discourse that tells the truth about the logic of truth: namely, that

the **feminine occurs only within models and laws devised by male subjects.** Which implies that there are not really two sexess, but only one. A sigle practice and representation of the sexual" (p. 86) (author's emphasis).

28-Kakutani, "Myths, Dreams, Realities," p. 26.

29-De Lauretis, **Technologies of Gender,** p. 33.

30-Ibid:, p. 44,

الفصل الثالث عشر

الذات باعتبارها آخر:
دراسة فى مسرحيتى حمقى لأجل الحب وكذبة عقل
لسام شيبارد

روزماري بانك

على مدار العشرين عامًا المنقضية، وفى الفترة ذاتها التى شهدت ظهور ماسمى بنقد مابعد البنيوية أو مابعد الحداثة، وكتابة التاريخ [١] عمد الباحثون بشكل دءوب إلى تحليل المسرحيات من منظور الهوية الجنسية. وهناك عدم اتفاق حيال طبيعة هذه التحليلات والمدى الذى ترمى إليه، ذلك أن بعض الناقدات النسويات زعمن أن النقد مابعد البنيوى بتركيزه على رؤى الرجل الأبيض قد حول الاهتمام عن هدف أولي وهو إعادة قراءة التراث الأدبى فى ضوء مفهوم الهوية الجنسية. [٢] ولاحظت ناقدات أخريات أن هذا المنحى فى النقد يفرغ قضايا الهوية الجنسية من محتواها السياسى وذلك من خلال تجاهل الاختلافات بين الرجل والمرأة وبين النساء وبعضهن البعض، وتزعم هؤلاء الناقدات أن العرض مابعد الحداثى لا يكاد يراهن على أية قضية سياسية [٣] وذلك على اعتبار أنه عرض نخبوى فى طابعه، ومتحيز عرقيًا وجنسيًا، على الرغم من أن هذا العرض يقدم صياغة مسرحية تفكيكية وإن كانت سلطوية للوضع القائم. ترى مابعد البنيوية أن كل طرف من طرفى أي تضاد ثنائى binary opposition ينطوى على الإمكانات الكامنة فى الطرف الآخر، ومن ثم فإن التساؤل الذى تطرحه وجهة النظر مابعد الحداثية لمسألة الهوية الجنسية هو ماإذا كان الطرف المقهور فى هذه الثنائية (أى المرأة) يمكن أن يرقى إلى مستوى تقويض سلطة الطرف الذى يحظى بالسيادة

(أى الرجل)[٤]، وهذا التساؤل يمكن أن ينحو نحواً سياسيًا أو يُفرغ من أى محتوي سياسى. والعديد من هذه الخطابات النقدية ركز على أولي أعمال سام شيبارد والتى تشغل فيها المرأة مكان المركز من الفعل الدرامى، ومن بين هذه المسرحيات **حمقى لأجل الحب** (١٩٨٣)، و **كذبة عقل** (١٩٨٥)؛ وهذه المسرحيات مابعد الحداثية لفتت اهتمام هذه الخطابات النقدية لأنها تصور الوحشية البدنية والعاطفية التى تتعرض لها الشخصيات النسائية، وبهذا الشكل أصبحت على المستوى السياسى للخطاب -كما لاحظت الناقدات النسويات- جزءاً من المشكلة وليس جزءاً من الحل.

ومن المؤكد، بل من المطلوب أن تبرز مستويات أخرى للخطاب. من ناحية أخرى يمكن لنا أن نميز تعثراً حدث فى تطور مابعد البنيوية / مابعد الحداثة إذ لاحظ الباحثون أن النقد اتخذ مكانة أعلى من الفن ذاته. إلا أن مميزات ومساوئ هذه المكانة التى أحرزها النقد لم تجد لها مكانًا كبيراً فى أعمال نقاد المسرح الذين ينزعون فى دراستهم للعرض المسرحي نحو الممارسة العملية. إن حتمية وجود الفعل الدرامى فى المسرح قد تفسر لنا بشكل جزئى الظهور المتباطئ لما بعد الحداثة فى النقد المسرحى (ذلك أن أى نص ليس سوى شكل واحد من أشكال الفعل فى المشهد الأدائى) كما يفسر لنا الريبة والشك إزاء استخدام مابعد الحداثة للغة بشكل حلزونى لا متناهٍ واستخدامها لمعانٍ مرجأة *deferred meanings . إلا أن هذا التعثر فى مسار مابعد الحداثة قد يكون تحولاً أكثر منه توقفًا فى مسار ومستوى الخطاب. يمكن تمييز هذا التحول فى أعمال شيبارد المتأخرة، تلك الأعمال التى أصبحت بمثابة ذات وموضوع الخطاب النقدى، تمامًا مثلما أصبح النقد (باعتباره تحليلاً للحقيقة") ذات وموضوعًا فى خطاب كل من مسرحيتى شيبارد المشار إليهما.

---

* الدلالة المُرجأة أو المعنى المُرجاء هو أحد المفاهيم التى صاغتها الآلة النقدية لما بعد البنيوية؛ ويعنى هذا المفهوم أنه لا توجد أية معانى محددة للغة داخل النص، ومن ثم فإن المعنى دائمًا مرجأ إلى أجل غير مسمى. {المترجم}

إن هذا التغيير فى نقد ومسرح مابعد الحداثة يمثل -ضمن أشياء أخرى- تحولاً من الأنظمة الثنائية وعلاقاتها التاريخية نحو التفكير الخطى linear الذى اتسمت به الحداثة والذى يقوم على العلاقة بين الأسباب والنتائج، والعلاقة المباشرة بالحياة، واليقين بشأن كل ماهو "حقيقى"، هذا فضلاً عن توظيف الحداثة الثقافى والاجتماعى والفنى لمفاهيم "الحقيقة"، و"المصادر" sources و"المعنى". إن مستوى الخطاب الذى يبرز الآن فى الدراسات التى تتناول العروض المسرحية يطرح فضاءً مختلفًا للتمثيل representation: وهو ما أسماه فوكو بتعدد المحاور heterotopia، وهذا الفضاء ينطوى على مدى يكاد يكون لا نهائى من الازدواج والتحول والذى لا يمكن استيعابه من خلال البنيات النقدية الثنائية. ومن خلال هذا المنظور تبدو كل العلاقات ملتبسة، كما لا يوجد فعل واحد تتحرك الأشياء فى اتجاهه ذلك لأنه لا توجد قصة واحدة مفردة، أو معنى واحد مفرد يمكن استخلاصه بعد اكتمال الفعل الأدائى. وتتطلب طبيعة الدراما تورچيا التحولية إزاحة مستمرة للفعل الدرامى والعرض. وداخل هذا الفضاء التمثيلى space of representation تتحول الهوية الجنسية وتزوج وتتعدد (كما يحدث بالنسبة لكل الأنظمة الثنائية التى تصاغ دراميًا)، متحدية ومقوضة بذلك التقاليد المتوارثة المتعلقة بالجنس والممارسة الجنسية.

يهدف الخطاب الحالي لهذه الدراسة إلى الكشف عن ازدواج وتحول الهوية الجنسية فى مسرحيتى **حمقى لأجل الحب وكذبة عقل** وفضاء التمثيل space of representation الذى تطرحه كل منهما. وفى النهاية سنفحص المستوى السياسى للخطاب، وبذلك نتمكن من تقييم نتائج إعادة قراءة هاتين المسرحيتين من منظور نسوى، وما الذى يمكننا أن نراه من خلال هذه القراءة الجديدة.

* * * *

حمقى لأجل الحب... وهو حب لا يتم عن بعد، وإنما يبدو وكأن المرء استدعاه حبيبه وأخذه بين ذراعيه.(٥)

إن الجاذبية التى تسم العلاقة بين "ماى" و "إدى" فى مسرحية شيبارد **حمقى لأجل الحب** تكتسب قوة القانون الطبيعى. إنهما يشبهان الأجساد التى تتحرك فى الفراغ، وهى أجسام تشوهاتها "فعلية" وحقيقية (إن كلاً من الفراغ والزمن فى الفيزياء يتعرضان للتشوه بفعل الجاذبية). إن التشوه / الواقع فى حالة "ماى" و "إدى" ينجمان عن الجاذبية المتبادلة بينهما وتاريخ هذه الجاذبية. تصف "ماى" هذه العلاقة بأنها علاقة "فانتازية بجملتها" (٦) ، ويتضح لنا صدى هذا الوصف من خلال الرجل العجوز الغائب والحاضر والذى يقول لإيدى: "لقد اعتقدت أنك يجب أن تكون خياليًا، أليس هذا صحيحًا ؟ أليس هذا هو الحال معك؟ فأنت تحلم كثيراً، أليس كذلك؟ أليس هذا صحيحًا ؟" (١٩) لقد تم استحضار إدى داخل هذا الفضاء عبر رغبته، إذ نجد أمامنا هنا مزيجًا من الذاكرة، والفعل الحاضر الذى يخاطب رغبة "ماى" الحالية، وذلك بغرض استحضار إدى وتغيبه فى الوقت ذاته.

يتشابه فضاء التمثيل فى مسرحية **حمقى لأجل الحب** مع لوحة ڤيلاثكيث* Velazquez التى تحمل عنوان "وصيفات الشرف" "Las Meninas" وذلك فى نواح عدة، وكان فوكو قد حلل هذه اللوحة على نحو بارع فى كتابه **نظام الأشياء**. أيضًا فإن الفندق الصغير على حافة صحراء موياڤ Moave Desert مثله مثل اللوحة يعد مكانًا تتعدد فيه الازدواجية، وفى مثل هذا المكان لا يمكن "للحقيقة" "والواقع" أن يكون لهما موضع ثابت، ذلك أن فضاء التمثيل -مثل المرآة- يعكس ويشوه فى آن. وفى مثل هذا المكان لا يمكن التمييز بين الفانتازيا والكذب، كما تلتبس الحقيقة. وكما يلحظ إدى:"يتواجد الكذب عندما تصدق أنه

* دييجو رودر يجيز دى سيلڤا ڤيلاسكيث (١٥٩٩-١٦٦٠) هو مصور إسبانى واقعى يُعنى بما تقع عليه العين أكثر من عنايته بعالم الروح الدفين لم يول الموضوعات الدينية إلا اهتمامًا عارضًا، وأغدق معظم فنه تقريبًا على مشاهد حياة البلاط، وإن كان قد أفرد بعض لوحاته لتسجيل الحياة اليومية لبسطاء الناس، ويمكن تلخيص فن ڤيلاثكيث فى لوحته الخالدة "وصيفات الشرف". **[المترجم-عن المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية للدكتور ثروت عكاشة].**

حقيقى. إذا أدركت الكذبة مسبقًا، فهى ليست إذن كذبة" (٤٢)، ولا ينطبق هذا الإدراك فقط على الشخصيات الغائبة ومع ذلك تملك تاريخًا كلى الحضور، وإنما ينطبق هذا الإدراك أيضًا على المتفرجين الذين يعرفون أن المسرحية كذبة ومع ذلك يعتقدون أنها "حقيقة"، ومن ثم يصبحون جزءاً من فضاء التمثيل، والممثلين كما نجد فى لوحة ڤيلاثكيث.

يحاول كل من ماى وإدي بشكل د ءوب كسر المرآة وصياغة صورة مشروعة للذات والآخر، لحياتهما الخاصة، وحياتهما المشتركة ولكنهما يجب أن يفشلا ذلك أن النظرة هنا تنكسر وتتشوه كما هو الحال فى معظم مسرح مابعد الحداثة؛ إن المرآة قد انكسرت بالفعل ولكن ليس بغرض إثبات صحة صورة ما ولكن -حسبما يلاحظ فوكو فى لوحة "وصيفات الشرف"- ولكن لتأكيد أن:

> *الطبيعة البشرية تحول المسار الخطى للأفكار إلى شظايا متكررة، وغير متصلة...وفى إطار هذا النحو تتلاقى الأضرار والأشياء ذاتها تحدث أكثر من مرة؛ والسمات المتماثلة تتراكب فى الذاكرة، والسمات المختلفة تبرز.* (٧)

وعلى الرغم من عجز "ماى" و "إدى" و "الرجل العجوز" عن إثبات مصداقيتهم، إلا أنهم يداومون على تأويلاتهم المستقلة (وهى تأويلات خاصة بحياة الأمهات، ولعلاقة الحب بين إدى وماى، وللأشياء الموجودة فى مشهد معين، وهم جميعًا يغيرون ويكررون قصصهم ويسيرون فى دوائر لا متناهة محاولين تحقيق مصداقية الذات وذلك حتى يظهر تحول رئيسى آخر ينهى الخطاب فى هذه اللحظة (٤٤-٤٨).

إن الوهم والكذب يعدان وجهان رئيسيان للذكورة والحب فى هذه المسرحية. ويجسد إدى الذكورة فى تنافسه مع مارثن، ومناورته فى توظيف الخطاب فيما يتعلق بماهية الرجولة، وكذلك فى محاولاته التأثير على "ماى"وجذب انتباهها (٢٤،٢٩،٣٧-٤٣). وتجسد ماى عنصراً موازيًا للذكورة وذلك فى غيرتها من

الكونتيسة (١٣-١٥). أيضًا فإن الرجل العجوز يجسد هذه الذكورة على نحو تقليدى، وذلك فى تأكيده على الجانب الذكورى "لهذا الأمر"، والذى يمكن لإدى من خلاله أن يجذب ماى إلى وصفهم" (٥٢-٥٣). إن مسرحية **حمقى لأجل الحب** تقدم لنا -دونما شك- أمثلة عديدة على الصراع من أجل السيادة والتسلط، وتستند هذه الصراعات إلى فكرة الهوية الجنسية (ولا يدهشنا فى هذا الإطار أن النقاد اعتبروا منظور المسرحية ذاته منظوراً ذكوريًا [٨]) ولذا نجد ماى وإدى والرجل العجوز يحاولون جميعًا بشكل واضح السيطرة على التاريخ وإعادة كتابته. إن الوهم والكذب والذكورة تبرز جميعًا بشكل واضح فى الحب، وفى هذا الإطار نجد أن كلاً من "الحقيقة و"الواقع" يترادفان مع الرغبة. يشير الرجل العجوز إلى صورة فوتوغرافية وهمية على الحائط قائلاً إنه "شئ حقيقى، أليس كذلك؟ شئ فعلى "، إنها صورة باربارا ماندريل التى تزوجها الرجل العجوز "فعلاً" ولكن فى ذهنه (٢٠). إلا أن الحب أيضًا لا يقل التباسًا وغموضًا كما يتبدى لنا فى التاريخ الشخصى لكل من شخوص المسرحية، ذلك أن هذه الشخوص عندما تداوم بلا نهاية على بناء، وتفكيك، وإعادة تركيب ذكرياتها فإن الأحداث والمشاعر التى تسجلها هذه الذكريات تصطبغ بصيغة أبدية محتومة. يصف إدى ماى باعتبارها الحبيبة" وذلك منذ اللحظة التى رأيا فيها بعضهما البعض"، كما أنه يجعل من هذه العاطفة شعوراً متبادلاً إذ يقول: "لقد أدركنا أننا سنظل نحب بعضنا البعض"(٤٨)، كذلك فإن إدى يجعل الرابطة بينهما أبوية، فهو يقول: "لن تتخلصى أبداً منى. ولن تهربى منى أيضًا. سأتبعك أينما ذهبت" (٣٥-٣٦). كذلك تعيد ماى إنتاج تاريخ أمها باعتبارها امرأة ملك الحب على كيانها (٥١-٥٢)، وذلك فى حين يمتلك الرجل العجوز "الواقع" فى أوهامه -"هذه امرأة أحلامى. إنها لى. إنها كلها لى، وإلى الأبد"(٥٥).

إن الصيغة الدرامية السائدة فى هذه المسرحية والملائمة لامتلاك فضاء التمثيل هى الحكى، وهى صيغة تتأكد مسرحيًا من خلال تحولات الإضاءة، وتوظيف الضوضاء. ويؤدى الحكى إلى تحول رئيسى فى خطاب المسرحية. يحدث ذلك عندما يثبت إدى صحة قصة ماى عن موت الأم، ويتجسد ذلك فى هذا السطر المتكرر الذى

يقول فيه "لقد ذهبت"، وهو ذات ماتفعله ماي في نهاية المسرحية عندما تقول عن إدي مكررة "لقد ذهب" (٥٤،٥٢). في الفضاء الفاصل بين هذه العبارات المكررة ينقطع التاريخ؛ إذ يرفض الابن أن يمثل أباه؛ ويعلن الأب أنه جاز خبرة الحب، والتي وصفها سابقًا بأنها شرخ بين امرأتين، وأنها اتحاد كامل مع إحداهما على الأقل، كذلك نجد إدي وماي يقتربان من بعضهما ويقبلان بعضهما البعض قبلة أخرى رقيقة ويعدان بعضها بأن كلاً منهما لن يعرف الاكتمال سوى من خلال الآخر. لكن التحول في هذه المسرحية لا يعد نهاية لشئ، ذلك أن الكونتيسة تلفت اهتمام إدي الذى لا يتركها، وهكذا فإن خوف ماي من أن يتركها إدي يتحقق مرة أخرى.

تجسد مسرحية **حمقى لأجل الحب** مايسميه فوكو بتعدد المحاور heterotopic إذ يقول: "إننا لا نعيش في فراغ يمكن أن نضع داخله الأفراد والأشياء...إننا نحيا داخل مجموعة من العلاقات".[٩] ويعرف فوكو مفهوم تعدد المحاور قائلاً: "إنها كل الفضاءات الفعلية في ثقافة ما، والتي يتم تمثيلها، وتتصارع، ويتم قلبها بشكل متزامن".[١٠] يشبه فوكو مفهوم تعدد المحاور بذلك الجانب من المرأة الذى يسمح لنا بتحديد ماهية الآخر، وماهية المكان الذى لا نتواجد فيه، وذلك يجعل "المكان الذى أشغله في اللحظة التى أنظر فيها إلى نفسي في المرآة مكان فعلي وحقيقي للغاية ويرتبط بكل الفضاء الذى يحيط به، وفي الوقت ذاته فإن هذا المكان نفسه يعد غير حقيقي للغاية لأنه لكي يتم إدراكه يجب أن يمر عبر تلك النقطة الفعلية الموجودة هناك."[١١] فضلاً عن ذلك فإن مفهوم تعدد المحاور heterotopia "بإمكانه أن يجمع ويجاور بين عدة فضاءات غير متجانسة وذلك في مكان فعلي واحد،[١٢] وهذا التعريف ينطبق على الفضاء المسرحي أيضًا. إن مفهوم تعدد المحاور –مثله مثل المسرح– يرتبط بفكرة الانقطاع break في الزمن التقليدى وفي الزمن المتراكم (أى في التراث الدرامي على سبيل المثال) أو بفكرة تبعثر الزمن (كما يتضح مثلاً في فكرة تلاشي العرض وزواله). إن تحدد المحاور يمكن أن يكون مفتوحًا (أى يمكن اختراقه) أو مغلقًا (أى معزولاً)[١٣] مثلما هو الحال مع المسرح الذى يعد مكانًا عامًا ومع ذلك يعد مغلقًا إن مفهوم تعدد المحاور إذن قد يخلق "فضاءً إيهاميًا

يكشف كل فضاء فعلى، وكل الفضاءات التى تتوزع داخلها حياة الإنسان" أو قد يخلق "فضاءً آخر فعلى مكتمل ومفصل، ومنظم تمامًا مثلما أن الفضاء الخاص بنا غير منظم وغير متسق وملتبس."(١٤)

ويعكس مفهوم تعدد المحاور مفهومًا آخر فى الفيزياء وهو الزمكانية timespace والذى من خلاله لا بد للمرء أن يعرف مكان وسرعة شئ ما. إلا أن الإمكانات والمقدرات الجوهرية التى ينطوى عليها العرض المسرحى تتعدد مثلما هو الحال مع لوحة "وصيفات الشرف". ففى مسرحية **حمقى لأجل الحب** العاشق هو الذى يخلق المعشوقة. أما الزمن (متمثلاً فى إدى والرجل العجوز) فيتم استدعاؤه واحتواؤه من خلال المكان أو الفضاء (متمثلاً فى "ماى" والأمهات) إن الزمن يتمدد (يتباطئ)، ويتسع (يتسارع) فى اختراقه للمكان. إلا أن أدوار الهوية الجنسية التقليدية تنقلب أيضًا: إن ماى تشغل الفضاء الخاص بها (المقطورة) والذى يتيحه إدى؛ أيضًا فإن الأم تخترق الفضاء الخاص بالرجل العجوز؛ كما تخلق "ماى" الفضاء الخاص به فى الفندق وتشغله؛ فى حين يستحضر إدى كل من فى الفضاء (الفرس الذى يجر المقطورة) والزمن (الكونتيسة) معه. إن الشخصيات تداوم على الازدواج وإزاحة فضاءات التمثيل التى تنسب إلى الهويات الجنسية المقابلة، وهذه الإزاحة تتم بغرض إعادة تبنى فضاءات تقليدية، والعبور داخل المرآة مرة أخرى. فى كون طبيعته الفوضى يمكن للذات أن تكون الآخر بشكل سريع، وأن تصبح المرأة رجلاً، والرجل مرأة. .

تمتد مسألة الأزدواجية فى الهوية الجنسية فى مسرحية **كذبة عقل** لتشمل علاقة الرجل بالرجل، وعلاقة المرأة بالمرأة إذ يصبح الإخوة إخوة، وتصبح الأمهات بنات. يمكن القول أن كلاً من هاتين المسرحيتين -إذا نظرنا إليهما من خلال أعلى مستوى تجريدى- تعمد إلى تشظية الذات المفردة إلى أجزائها المتناقضة والمكونة لها. إذا كان الإحساس السائد بالذات ذكوريًا على اعتبار أن مؤلف المسرحية رجل، فإن مفهوم الذات يحتوى الأنوثة ويستوعبها: وهكذا نجد أن بث Beth جزءاً من چيك Jake ، فهى معه حتى إن اعتقد أنها ماتت (١٥)، وكذلك أيضًا فإن والد كل من چيك وفرانكى

وسيلى لا زال "حيًا" داخل لورين أمهم (٨٦). إن الذات أيضًا هى مستودع التجربة (باعتبارها تعبر عن الزمن المتراكم)؛ وهكذا فإن الأبناء يتمثلون هواجس الهوية الجنسية المرتبطة بأمهاتهم (چيك ولورين) والتى ترفضها البنات (بث وسالى). فى هذا الفضاء التمثيلى يوجد "واقع" واحد، أما "الحقيقة" كما يلمح عنوان المسرحية لن تكون سوى كذبة، ورؤية عامة للعقل.

إن عنصر الزمكانية يعد مكونًا أساسيًا من مكونات مفهوم تعدد المحاور فى المسرحية. إن چيك هو ذلك المنبوذ الذى لا يدرك المكان الذى يشغله:

فرانكى: أية ولاية؟

چيـــك: ولاية ما. لا أعرف. إنهم كلهم سواء هنا. (٣٤)

أيضًا فإن چيك لا يدرك الزمن إذ يعلن قائلاً: أنا لم أدرك حتى قدومها" (٥). أثناء المسرحية يدخل چيك من الخارج -إلى مكان لا وجود له (الفندق) وإلى الغرفة التى عاش فيها طفولته (وهى أيضًا الفضاء الخاص بـ "لورين") وأخيراً يدخل چيك إلى بيت بث -ولكنه مع ذلك لم يعد يشكل أى ملمح من ملامح أى مشهد. إن چيك- مثل مايك وبيلور - يتحقق فيه وصف ميج Meg للصياد- التائه؛ يقول ميج: "يرحل الذكر وحيداً ويغادر المكان. إنه بحاجة إلى شئ آخر. لكنه لا يعرف ماهيته. إنه لا يعرف فعلاً مايحتاج إليه، ولذا فهو يموت فى النهاية وحيداً" (٩٨). وعلى النقيض تستحوذ بث على الزمكان والذى يمكنها من خلاله التواصل بشكل مباشر، وذلك بعد أن تعرضت للضرب على يد چيك. لقد بدأ التحول الذى اعترى بث قبل ضرب چيك لها (وليس للمرة الأولى {٤}) وهو تحول حدث عبر العرض:

چيك: لقد تغير كل شئ. لقد كانت عصية على الإدراك. إننى حتى لم أتمكن من معرفة من الذى كنت معه لقد أخبرتها، أخبرتها وقلت لها "لا أعرف من تظنين نفسك الآن، ولكننى قد أعرفك عندما تعودين مرة أخرى إلى العالم الحقيقى هنا." هل تعرف ماذا أخبرتنى؟

فرانكى: ماذا؟

چيــك: لقد أخبرتنى أن هذا هو العالم الحقيقى. هذا التمثيل اللعين بالنسبة لها هو أكثر حقيقية من العالم الحقيقى. (١١)

تؤكد بث نفسها لاحقًا على أهمية التحول: "إن الإدعاء يملؤنى. انه ليس فارغًا. آخر. عادى. فارغ. العادى فارغ." (٧١). يتحتم على بث أن تعيد تكوين ذاتها، ونجاحها فى ذلك تقيمه أمها ميج بالقول: "إنها مثل شخص آخر مختلف تمامًا..إن كل ما أدركه وأميزه فيها هو جسدها. وحتى ذلك قد بدأ يتغير" (٩٢-٩٣). إن كان مسار چيك الأساسى -مثله فى ذلك مثل مسار مايك، ومسار بيلور قبل أن يشيخ- هو مسار خارجى وميت، فإن مسار بيث داخلى وحى. إنها لن تموت دون چيك، ولا تقول كما قال هو: "سوف أموت دونك...أحبك أكثر من هذه الحياة" (١٥، ٢٠)، ذلك أن فضاء التمثيل الخاص بحبهما هو العقل والقلب، وهذه الفضاءات كان چيك قد كسرها إلى الأبد. وأثناء هذه العملية قام چيك بقتل حبهما (١٩) وتجميد هذا الحب إلى الأبد فى الزمن (تمامًا مثلما يحيا الأب الميت داخل لورين إلى الأبد). يؤكد چيك فى بداية المسرحية على أن بث ليست "فكرة" وليست "صورة" ولكنها حاضرة فعليًا حتى عندما يصبح الغياب ذكرى "حقيقية" كما تقول لورين:"لقد أصبح كل شئ ماضٍ، مات وولى. مجرد صورة"(١٠٩) إن الحاضر يتحول إلى ماضٍ، والمشاعر إلى ذكريات.

إن امتلاك فضاء التمثيل والزمن ومن ثم الذاكرة، والتاريخ/الحكاية، والكذبة "الحقيقية" يلعب دوراً فى عملية التفريد individuation التى تحدث فى المسرحية. إن الانفصال يمكن الشخصيات من تمييز الذات عند الآخر. ويعد انفصال "بث" محوريًا فى الفعل الدرامى ذلك أن إعادة الخلق الذى يحدث لشخصيتها يتيح لنا الفرصة لأن نرى هذا المدى الذهنى والانفعالى المائز. ومن هم الأشخاص وما الأشياء التى تتواجد داخل هذا المدى. تؤكد بث منذ البداية على مفهوم الذات selfhood وأنها حية وليست طفلة؛ تقول بث لمايك: "إن لديك شعوراً بأننى أنت! هذه! (تشير إلى رأسها) هذه لم تطرأ على ذهنك هذه! هذه. هذه الفكرة. أنت لا تعرف هذه الفكرة. كيف؟ كيف يتسنى

لك أن تعرف هذه الفكرة؟ في"(٤٣). إن انفصال بث عن أولئك المحيطين بها يسمح لها أن تميز وتصف أموراً جوهرية بشكل غاية في الوضوح-من قبيل أن أمها تتلخص في معنى الحب، وأن حب مايك ليس سوى الشعور بالفخر عندما يؤدى دور الحامي والمنتقم، وأن أباها (بيلور) قد تنازل عن الحب لأجل الموت، وأنها هي "تعرف" الحب وذلك على اعتبار أنها اختلفت الآن عما كانت عليه (٤٣-٤٤،٥٤-٥٥).

إن إدراك الأشياء بوضوح -والذى يرتبط غالبًا بالأطفال وبعض الحالات التى يتعرض فيها الذهن للتلف- يمكن أن ينتج أيضًا عن الخبرة؛ وهكذا فإن الأخ (فرانكى) يصبح هو الأخ (چيك)، وذلك من خلال تذكر الصوت، والأخ (چيك) يتخير الأخ (فرانكى) كبديل للذات الخائنة (٥١،١٢٠). يعلق فوكو على مسألة غموض ازدواج الذات بشكل يصطبغ بفكرة الهوية الجنسية قائلاً:

إن ذلك الشئ الذى لم يدخل حيز التفكير (مهما كان الاسم الذى تمنحه إياه) لا يستقر داخل الإنسان على نحو واهن غير واضح، أو على نحو يجعل منه تاريخًا تراكميًا؛ إن هذا الشئ بالنسبة للإنسان هو الآخر the Other، ذلك الآخر الذى لا يعد أخًا فقط، وإنما يعد توأمًا، وإن كان لم يولد من الإنسان أو فى الإنسان، وإنما يوجد فى تجاور مع الإنسان وفى الوقت ذاته، وذلك فى تماثل جديد، وفى ازدواجية لا يمكن تجنبها. هذا الفضاء الغامض الذى يمكن تأويله باعتباره منطقة لا غور لها فى طبيعة الإنسان أو باعتبارها حصن منيع فى تاريخه-هذا الفضاء يرتبط به على نحو مختلف تمامًا؛ إنه فضاء منفصل عنه وحتمى بالنسبة له فى آن واحد.(١٦)

وهكذا فإن عملية التفريد لا توحى باستبعاد الآخر (الذى يأخذ وضعيته، ويفعل فعله فى كل من الزمان والمكان) وإنما بالأحرى توحى بتحوله.

إن عملية التحول التى تحدث عند انفصال الابنة عن الأم تتضح فى العلاقة بين لورين وابنتها سالى. تميز لورين ابنها چيك (الآخر) عن ابنتها سالى (٢٦) والأمر هنا بمثابة رفض للذات يعبر عن إزاحة السلطة -إذ إنها تسيطر على الابن الحاضر باعتبارها بديلاً للأب الغائب.(هذا الازدواج فى أعضاء العائلة يعد ملمحًا فى كل من المسرحيتين، ذلك أن الأخوات والإخوة، والأمهات، والأبناء يصبحون "عشاقًا" وذلك من خلال مجموعة من الاستراتيجيات المتشابكة، وذلك بغرض امتلاك فضاء التمثيل ومن يشغلونه فى الماضى والحاضر.) لكن سالى لن يتم استبعادها؛ فهى تعود من تيهها لتؤسس علاقات جديدة مع أخيها وأمها -علاقات تتشكل فى الحاضر- لقد كان الماضى زمنًا آخر"(٦٤). وعندما يرحل الابن، تغير كل من لورين وسالى الأدوار، إذ نجد سالى تستمر فى دورها على نحو رمزى (إذ تحتفظ بالصورة) وتحطم لورين الأشياء التى أنقذتها، والتى لم يعد أحد ليزعم بأنها تخصه (١٠٧-١١٣). إن النساء يتخلين عن الفضاء ويجعلن منه محرقة للذاكرة ذلك أن المكان يصبح غير ضرورى عندما تقرر ألا تعود إليه.

إلا أن مكان التمثيل يتواجد فى الزمن وفى الفضاء؛ وكما رأينا فى **كذبة عقل** فإن الزمن يكسر الذاكرة ويحولها إلى مرآة مكسورة؛ إن الزمن يغير كل شئ فى حين تستهلك الشخصيات حياتها (فرانكى،ميج) (٧٦،٧٣) وذلك حتى لا يدركك أحد. إن الذاكرة قد تراكم الزمن أو تبعثره، ولكنها حتمًا تعمد إلى إزاحة الخبرة كما تلحظ بث ذلك قائلة: "إذا انكسر شئ ما يصبح مكسوراً، والشئ المكسور يبقى. تطفو أجزاؤه للحظة ما ثم تختفى، وربما لا تظهر مرة أخرى. ولا تعود أبداً"(٤٥). إن الذاكرة لا تأفل تمامًا لأن الشخصيات تحتفظ بذكريات لكل شئ بداية من الروائح المألوفة والأشياء التى لها ملمس معروف وحتى الإهانات القديمة التى تعرضت لها هذه الشخصيات إلا أن "الأجزاء لا ترجع أبداً" كما كانت إلا أن المشاعر تبقى -تعرف بث الحب"، وكذلك لورين فإن زوجها يسكنها تمامًا مثلما كان حيًا (٥٥،٨٥-٨٦)- وذلك على الرغم من تحول الأذهان والأجساد.

إن ازدواج الذات والآخر فى **كذبة عقل** يتعدد من خلال الهوية الجنسية. عندما تجرد بث من "عقلها" بعد ضرب چيك لها (ولكن أين "العقل"؟ هل يسكن فى "الأفكار"؟ أم فى المشاعر؟) تقول إن مايك انتزع منها عقلها، أما أبوها فهو الذى أخبره أن يفعل ذلك (٧٤). إنها -باعتبارها ذاتًا مزدوجة- تدرك أن فرانكى له عقل وهى لا، ولكنها تنظر إلى نفسها باعتبارها الرجل، والأب والأخ والعاشق فى وقت واحد، وهى بذلك تناوئ شخصية فرانكى باعتباره هو المرأة التى تتسم "بالنعومة" و"اللطف؛ وهكذا يتحول الآخر إلى الذات(٧٢). إن بث باعتبارها ذاتًا مزدوجة تمتلك كلاً من الزمان والمكان. وهنا يتحتم على مايك أن يستبعدها وإن يدفع چيك إلى استعادتها إلى حوزته وذلك من خلال إحيائه للغيرة (١١٨-١١٩). إلا أن چيك يدرك أن عقله ليس سوى كذبة، ومن ثم يتنازل عن كل من الفضاء (الامتلاك) والزمن (الذاكرة)، وقد كانت بث قد أزاحته من كليهما.

يزدوج چيك من خلال مايك الذى يقوم بدوره بتحويل مايك إلى ذات مزدوجة. يظهر مايك سلوك العناية والرعاية "تجاه بث وهو مالايقدر عليه كل من ميج وبيلور ولكن مايك يريد أن يملى الكيفية التى لا بد أن يكون عليها فضاء التمثيل -أو كذبة العقل- ويسيطر على هذا الفضاء. لكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك لأن بقية الشخصيات ترفض التعاون: "لا أحد يهتم"(١١٩). يتنازل چيك عن الملكية، وذلك بدلاً من أن يحارب لهذا الغرض. أما بيلور فلا يبالى بالسجناء الذين احتجزهم هو أو ابنه. إن انتصارات مايك "تتواجد هناك" فى الفضاء الذى هجره بيلور.

لقد وضع العمر بيلور فى فضاء جديد (وهو فضاء داخلى) يملأه بالذكريات الخاصة بالحدود التى تلاشت منذ زمن والتى تحدد معالم الهوية الجنسية فى الذاكرة / التاريخ الأمريكى. ولكن فى حين تواجد الصياد/ التائه فى "الفضاء الخارجى" كانت النساء جزءاً من الفضاء الداخلى. ويبدو الوصف فى البداية تقليديًا:

ميج: إن الأنثى - الأنثى تحتاج إلى الآخر.

بيلور: أى آخر؟

ميج : الذكر. الذكر.

بيلور: أوه

ميج : لكن الذكر ليس فى حاجة فعلية إلى الآخر. إن الأمر لا يصح من الوجهة العكسية.(٩٨)

إن الذكر -حسب وصف ميج- يرحل ويموت. يتأثر بيلور كثيراً بكلمات ميج حتى إنه يبدأ فى إصدار الأوامر "وهو يرتعش من الغضب". ولكن ميج لا تخاف، وبدلاً من الرحيل، تضع بيلور فى مكانه، وهو الفضاء الخاص بالنساء:

ميج : كل هؤلاء النساء قد وضعن لعناتهن عليك، والآن لا يمكنك الهرب. لقد ارتبطت بنا إلى الأبد. أليس هذا هو الأمر الطبيعى؟

بيلور: نعم!نعم! هذا هو الأمر الطبيعى. أنت محقة. قد أذهب إلى أرض موحشة لأصيد الظباء. وقد أقوم بتربية الأبقار، وأفعل شيئًا نافعًا. ولكن لا، يتحتم على أن ألعب دور المربية التى تتولى العناية بمجموعة من النساء ضعاف العقل واللاتى يعجزن عن العناية بأنفسهن هنا فى أرض الحضارة يتحتم على أن أبدد أيامى فى العناية بما يأكلون، وأن أظلل رءوسهن وأدفئهن فى مكان يصبنى فيه بالجنون.

ميج : لن يجن أحد سواك أنت يابيلور. لما لا تذهب، لما لا تذهب وتحيا الحياة التى تريدها. ونحن سوف نعتنى بأنفسنا، ولطالما فعلنا ذلك (٩٩-١٠٠)

إلا أن بيلور لا يستسلم بسهولة، ويحول وعيده وغضبه فى اتجاه فرانكى المسكين والعاجز عن الحركة:" إياك أن تهددنى فى بيتى ! {إن بيت الرجل هو قلعته} هذه ليست ساذرن كاليفورينا. {الحضارة المؤنثة} هذه مونتانا أيها الغلام !{عالم الرجل-الأرض

الموحشة]" (١٠٣). حتى فى حضور البرئ المجروح فإننا نبتسم مدركين الكذبة. إلا أنه إذا كان فرانكى يمثل نظام الهوية الجنسية الجديد، فهو من نواح عدة يعد ضحية للنظام القديم مثل لورين، وسالى وميج وبث. إن مايظنه فى العالم الجديده يضيع منه بسبب ارتباطه بالنظام القديم الذى يتحيز الرجال فيه لبعضهم البعض ويمتلكون النساء والفضاء:"چيك، لا بد وأن تأخذها معك !! هذا ليس صحيحًا ياچيك! إنها تخصك! لا بد وأن تأخذها معك! أنا لم أخنك أبدًا! لقد كنت صادقًا معك!" (١٢١).

تطرح لنا مسرحية **كذبة عقل** -مثلها مثل مسرحية **حمقى لأجل الحب**- فكرة تعدد المحاور إذ نجد فضاءات الثقافة المختلفة الحقيقية وغير الحقيقية تتجاور معًا، وهى غالبًا ماتكون فضاءات غير متجانسة تتراكم أو تتشتت فى الزمن. إن تحدد المحاور فى **كذبة عقل** يعكس مفهوم الزمكان timespace وقد تعدد بفعل الأداء-أى كل من أداء الممثلين وأداء الشخصيات (من خلال المرآة). مرة أخرى يخترق الزمان المكان ليتم استعادته (بيلور،فرانكى) أو استبعاده (چيك، مايك)، وتنقلب أدوار الهوية الجنسية التقليدية عندما تتنازل كل من سالى ولورين عن الملكية وتخترقان الفضاء الخارجى، وذلك فى حين أن ميج وبث تمتلكان الزمكان الذى تم اكتسابه من خلال الخبرة. ان الشخصيات تزدوج ويتكرر ازدواجها بلا نهاية؛ وتتحول الذات إلى الاخر وتتعدد وتزيح فضاءات التمثيل وتخلق تعددًا من المحاور، ذلك التعدد الذى يتحول باستمرار ذلك أنه فى مسرحية **كذبة عقل** لا يوجد انقطاع rudture واحد للتاريخ ولكن تحول مستمر. وهنا تنكسر الذاكرة (الحقيقة) منذ بداية المسرحية، وذلك مثل عقل بث المتجزئ إذ تطفو الشظايا وتظهر ساخرة من تلك الفكرة القائلة بوجود حقيقة واحدة. إن الحقيقة كاذبة، والأكاذيب صادقة، لأن ماهو غائب يجذب الحاضر إليه، أما الحاضر فيرثى ماقد ولى. ومن ثم فالعلاقة هنا ليست ثنائية وإنما متعددة، وعالم الزمن والخبرة كما يبدو من كلمات ميج "يشبه النار فى الجليد. كيف يتأتى ذلك؟"(١٢٢).

إن النار فى الجليد تمثل كلاً من الوهم والواقع، الذات والآخر، وهذه ليست أطراف فى علاقة تضاد، وإنما تمثل وسيلة لوضع مستوى الخطاب فى علاقة ما فى لحظة

معينة. ولأن تعدد المحاور قد يخلق "فضاءً من الوهم يكشف كل فضاء حقيقى، فإن كل الفضاءات التى تتموضع داخلها حياة الإنسان تتسم بالتجزؤ والتشظى"، ولأن هذا التعدد فى المحاور يخلق أيضًا "فضاءً حقيقيًا كاملاً، ومفصلاً ومنظمًا بالقدر الذى يكون فيه الفضاء الخاص بنا غير منظم، وغير متسق، وملتبس"(١١) -بسبب هذا كله فإن الفضاء الآخر متمثلاً فى **كذبة عقل** يضم الجمهور أيضًا. وكما فى لوحة "وصيفات الشرف" فإن المتفرج جزء من العرض، ليس باعتباره "ملاحظًا" سطحيًا للفن الحديث وإنما باعتباره مشاركًا فى فضاء الإيهام الذى لا زال فضاءً فعليًا. والعرض بهذا المعنى مابعد الحداثى ليس شبيهًا بالحياة، وإنما هو الحياة لأننا -كما هو الحال فى لوحة ڤيلاتكيث- نعبد المرأة على نحو لا نهائى، ونحيا هنا وهناك وفى كل مكان فنكون حاضرين وغائبين فى الوقت ذاته. إن الحياة الإنسانية ذاتها بالنسبة لفوكو تتحدد ملامحها من خلال هذا الازدواج:

بعيداً عن النكوص إلى الوراء أو حتى الإشارة إلى ذروة الهوية -سواء كانت فعلية أو مفترضة- وبعيداً عن الإشارة إلى لحظة التماثل التى لم يتشتت فيها الآخر بعد، بعيداً عن كل ذلك فإن طبيعة الإنسان وخبرته تقوم على صيغ ومحتويات أقدم منه، ولا يستطيع التحكم فيها؛ إن هذه الخبرة التى تربط بينه وبين تواريخ متعددة ومتداخلة، ولا يمكن اختزالها -هذه الخبرة تبعثره عبر الزمن، وتربطه بمركز الديمومة.(١٨)

* * * *

عندما نقوم بتركيب، وتفكيك، وإعادة تركيب مسألة الازدواجية فيما يتعلق بالهوية الجنسية يصبح من السهل والصعب فى آن فصل الذات عن الآخر. يصبح الأمر سهلاً عندما يتلمس الوعى النقدى الحوار ويبحث عنه، ويصبح الأمر صعبًا عندما يمارس الوعى النقدى فعله كما لو كان هناك مستوى واحد للخطاب، أو أن مستويًا واحداً فقط هو الذى يهم. ويتمخض البديل الثانى عن نمط من النقد ينزع إلى الحجر والتقييد إلى التسهيل. ذلك أنه فى حين تثبت الرؤية وتتسق فى كل من **حمقى لأجل الحب**، و**كذبة عقل** بموجب هذه الرؤية النقدية الأخيرة فإن دراما مابعد الحداثة تنطوى

على رؤية مشظية، كما أنها وضعت مسألة الهوية الجنسية أمام المرآة. وكما رأينا فى هاتين المسرحيتين فإن كل أشكال الازدواج تتعدد -الذات والآخر، العقل والجسد، الكينونة والصيرورة، الزمان والمكان، الإيروس والثاناتوس داخل هذا الفضاء يتم تقويض علاقات السيادة والقهر بشكل لا نهائى إلى ذلك الحد الذى تصبح فيه القوة دائمًا مجرد لحظة فى الزمكان على وشك التحول إلى صيغة أخرى من صيغ الطاقة. إن الفوضى أمر طبيعى وذلك بعد طرح رؤية هانيرنبرج * Heisenberg للكون. أن كل مايمكن أن نعرفه إذن هو سرعة التحول ومكان هذا التحول.

إن المسرح باعتباره زمكانًا متعدد المحاور يقدم الذات باعتبارها آخر -هذا الآخر الذى يعد قرين الذات. وبهذا المعنى فإننا جميعًا أجزاء من نفس الذات- سواء كنا سود أم بيضًا، صغاراً أم كباراً، أغنياء أم فقراء،، نساء أم رجالاً هنا وهناك- كما أننا أجزاء من الآخر. ولا يمكن حتى تحديد الخطوط الفاصلة بين الموت والحياة ذلك أن والد إدى وزوج لورين يتمتعان بالحياة داخل هذا الفضاء الإيهامى أكثر من أناس فعليين يتواجدون داخل الفضاء الحقيقى. إن كانت الذات "تكتمل" فى الآخر فإن هذا الاكتمال مؤقت ومتزمن. أيضًا فإن الحضور فى هاتين المسرحيتين يتحدد دائمًا فى ضوء الغياب: غياب شخص ما، أو زمن ماض، أو جزء مفقود من الذات، أو حلم منكسر، أو علاقة فقد، أو مكان هو كل مكان وليس بأى مكان فى الوقت ذاته. إن البحث عن الآخر ومواجهته هو أمر حتمى ولا نهائى لأن هذا بمثابة البحث عن الذات ومواجهتها.

أيضًا فإن أصداء المرآة المكسورة لا نهائية. إن دلالة الصوت قد تكون أوضح فى لحظة النقد أكثر منها فى تاريخ المسرح، إلا أن الزمكان متعدد المحاور والمتمثل فى العرض المسرحى يحتوى ذلك الفصل المصطنع بين هذين النمطين من أنماط البحث. فى عرض **حمقى لأجل الحب** الذى قدم على مسرح سيركل ريبيرتوى وعرض **كذبة عقل** الذى

* ڤيرنركارل هانيرنبرج (١٩٠١-١٩٧٦) عالم الفيزياء الألمانى الحاصل على جائزة نوبل عام ١٩٣٢، وكان أول من طرح نظرية ميكانيكا الكم، كما طرح "مبدأ عدم اليقين" والذى يعنى استحالة أن تحدد فى وقت واحد وبدقة كاملة مكان وكمية حركة أى جسم. (المترجم)

قدم على مسرح بروميناد نجد شيبارد وهو يكشف الإحساس بوجود طاقة مكبوتة من خلال إخراجه للعرضين -وهى طاقة غالبًا ماتوصف بأنها عنف مهدد ويمكن أن ننظر لهذا العنف فى تحليلنا باعتباره معبراً عن طاقة التحول المستمر. إن الفوضى المهددة قد تكون مخيفة وعنيفة ولكنها أيضًا نتاج مفهوم تعدد المحاور الذى يسود دراما مابعد الحداثة؛ وفى هذا الإطار -كما هو الحال عند آرتو- تصبح الحياة قرين المسرح لأن كليهما يقومان على مبدأ التحول. يجسد المسرح التحول فى الفعل والصورة هذا فضلاً عن الكلمة. إن فكرة الذات باعتبارها آخر فى كل من **حمقى لأجل الحب** و **كذبة عقل** تدفعنا إلى اكتشاف مجموعة العلاقات التى نعيش داخلها لأننا بمثابة الذات والموضوع بالنسبة لعملية تحليل الهوية الجنسية. لكن لندع فوكو يقول الكلمة الأخيرة التى تصطبغ بفكرة الهوية الجنسية:

> *بنظرة سطحية قد يتسنى للمرء القول بأن معرفة الإنسان -على النقيض من علوم الطبيعة ترتبط دائمًا- حتى فى أكثر صورها غموضًا -بالأخلاق والسياسة؛ الأمر الأكثر جوهرية هو أن الفكر الحديث يتحرك فى اتجاه دائرة يتحتم فيها أن يصبح الآخر هو الذات بالنسبة للإنسان.*(١٩)

وبالنسبة للمرأة أيضًا.

الهوامش

1- Michele Lamont, "How to Become a Dominant French philosopher: The Case of Jacques Derrida," **American Journal of Sociology** 93, no. 3 (November 1987): 584-622.

2- Jane A. Gallop, in an interview/article by Karen J. Winkler, "Post-Structuralism: An Often-Abstruse French Import Profoundly Affects Research in the United States," **Chronicle of Higher Education,** 25 November 1987, p. A8.

3- See both Sue-Ellen Case, "The Personal is {Not the} Political," and Jill Dolan, "Is the Postmodern Aesthetic Feminist?", **Art and Cinema** New Series 1, no. 3(Fall 1987): 4-5. See also Case, **Feminism and Theatre** (New York: Methuen, 1988), and Dolan, **The Feminist Spectator as Critic** (Ann Arbor: UMI Research Press, 1988), which expand the views expressed in these earlier articles.

4- Dolan, "Is the Postmodern Aesthetic Feminist?", p. 4.

5- F. Scott Fitzgerald, **The Basil and Josephine Stories,** eds. Jackson R. Bryer and John Kuehl (New York: Charles Scribner's, 1973), p. 2.

6- Sam Shepard, **Fool for Love** (Book Club Edition) (San

Francisco: City Lights Books, 1983), p. 18. Subseqquent references are cited parenthetically by page number in the text.

7- Michel Foucault, **The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences** (New York: Pantheon Books, 1970), pp. 309-10.

8- Ann Wilson, "Fool of Desire: The Spectator to the Plays of Sam Shepard," **Modern Drama** 30 (March 1987): 52.

9- Michel Foucault, "Of Other Spaces," **Diacritics** 16 (Spring 1986): 23.

10- Ibid., p. 24.

11- Ibid.

12- Ibid., p. 25.

13- Ibid., p. 26.

14- Ibid., p. 27.

15- Sam Shepard, **A Lie of the Mind** (Book Club Edition) (New York: New American Library, 1986), p. 4. Subsequent references are cited parenthetically by page number in the text.

16- Foucault, **The Order of Things,** p. 326.

17-Foucault, "Of Other Spaces," p. 27.

18- Foucault, **The Order of Things,** p. 331.

19- Ibid., p. 328.

المحتويات

صفحة

صفحة

رقم الإيداع / ٩٦٢٧ / ١٩٩٧
دولى ٩٧٧ - ٢٣٥ - ٨٨٣ - ٢
مطابع المجلس الأعلى للآثار